El cine a codazos:
Juan Antonio Bardem

José Luis Castro de Paz
Julio Pérez Perucha

Miguel Castelo
Juan Francisco Cerón
Juan Miguel Company
Ramón Freixas
Francisco Javier Gómez Tarín
Ángel Luis Hueso
Juan Carlos Ibáñez
Joan M. Minguet Batllori
José Enrique Monterde
Manuel Palacio
Domingo Rodríguez Teijeiro
José Manuel Sande
José Luis Téllez
Santos Zunzunegui

JUAN ANTONIO BARDEM
EL CINE A CODAZOS

Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense

JUAN ANTONIO BARDEM
EL CINE A CODAZOS

José Luis Castro de Paz
Julio Pérez Perucha
(coordinadores)

Miguel Castelo
Juan Francisco Cerón
Juan Miguel Company
Ramón Freixas
Francisco Javier Gómez Tarín
Ángel Luis Hueso
Juan Carlos Ibáñez
Joan M. Minguet Batllori
José Enrique Monterde
Manuel Palacio
Domingo Rodríguez Teijeiro
José Manuel Sande
José Luis Téllez
Santos Zunzunegui

Foto de portada

Alfredo Landa y Juan A. Bardem en el rodaje de El Puente *(1976)*

ÍNDICE

Pág. 13 **Introducción**
José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha

1ª Parte. Bardem: dos retratos

Pág. 21 **Militancia y posibilismo**
Juan Francisco Cerón

Pág. 39 **Bardem ante la industria**
José Enrique Monterde

2ª Parte. Grandes esperanzas

Pág. 55 **Esa pareja feliz o la frescura de la primera obra**
Ángel Luis Hueso

Pág. 63 **Las vacilaciones iniciales de Bardem (a propósito de Cómicos y Felices Pascuas)**
Joan M. Minguet

Pág. 71 **Una pareja feliz. A vueltas (historiográficas) con Muerte de un ciclista (1955) y Calle Mayor (1956)**
José Luis Castro de Paz

Pág. 83 **El vuelo excede el ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem**
Santos Zunzunegui

Pág. 99 **Bardem: un formalista. (Los inocentes, 1962; Nunca pasa nada, 1963)**
José Luis Téllez

3ª Parte. Grandes decepciones

Pág. 109 **Grandes desilusiones**
Ramón Freixas

4ª Parte. La gran ilusión

Pág. 123 **La gran ilusión**
José Manuel Sande

5ª Parte. Bardem en televisión

Pág. 139 **Biografía y ficción histórica en la obra del Bardem televisivo (1985-1992)**
Manuel Palacio y Juan Carlos Ibáñez

6ª Parte. Ajustando cuentas

Pág. 155 **La historia como melodrama (Resultado final, 1996)**
Juan Miguel Company y Francisco Javier Gómez Tarín

Apéndices

Pág. 167 **Entrevista a Juan Aantonio Bardem. 1977**
Miguel Castelo

Pág. 189 **Filmografía**
Domingo Rodríguez Teijeiro y Juan Francisco Cerón

Esta edición ha sido realizada con el patrocinio de la **Fundación Caixa Galicia**.

JUAN ANTONIO BARDEM
EL CINE A CODAZOS

Coordinadores *José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha*

Colaboraciones *Miguel Castelo*
Juan Francisco Cerón
Juan Miguel Company
Ramón Freixas
Francisco Javier Gómez Tarín
Ángel Luis Hueso
Juan Carlos Ibáñez
Joan M. Minguet Batllori
José Enrique Monterde
Manuel Palacio
Domingo Rodríguez Teijeiro
José Manuel Sande
José Luis Téllez
Santos Zunzunegui

Primera edición: noviembre de 2004
© 2004 de los autores de los artículos
Está prohibida la reproducción total o parcial

Fotografías *Filmoteca Española*

Agradecimientos *Juan Francisco Cerón*
Miguel Castelo

Diseño y maquetación *Disigna Edenia | www.edenia.org*

Fotomecánica e Impresión *Rodi Artes Gráficas, SL*

ISBN

Depósito Legal:

Para Kiko.
Hasta siempre amigo.

INTRODUCCIÓN

José Luis Castro de Paz

Julio Pérez Perucha

La reciente desaparición de Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922-2003), uno de los grandes cineastas del cine español, es el desgraciado acontecimiento que, paradójicamente, ha de volver a situar su obra cinematográfica en el lugar protagónico que sin duda le corresponde en nuestra historiografía.

Convertido justamente en punta de lanza de un cine opositor al Régimen franquista tras realizar sus célebres *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) —en un discurso crítico que sin embargo tendió a olvidar demasiado rápidamente los tempranos films en solitario que dirige al margen de su colaboración con Luis García Berlanga (*Esa pareja feliz* [1951] y *Bienvenido Mister Marshall* [1952, coguionista]): *Cómicos* (1953) y *Felices pascuas* (1954)—, la extraordinaria repercusión de aquellos dos títulos en los Festivales de Cannes y Venecia se ve sin embargo parcial pero progresivamente enturbiada por una lectura superficial y esencialmente foránea que creerá observar en sus películas una *reutilización*—sin duda bienintencionada pero demasiado obvia— de ciertos dispositivos formales y semánticos del Neorrealismo italiano.

El rotundo fracaso —censura mediante— de dos de los más ambiciosos proyectos de este activo cineasta, militante clandestino del P.C.E. (*La venganza,* 1957; *Sonatas,* 1959) convierte, demasiado rápidamente otra vez, las alabanzas en reproches —hay hasta quien asegura que el cineasta Bardem "ha muerto"—, al tiempo que las insuperables limitaciones para llevar a cabo una obra personal desde posiciones abiertamente antifranquistas lo conducen hacia el cine "comercial" (*Los pianos mecánicos*, 1965; *La isla* misteriosa, 1972), periodo *oscuro* en el cual —contradiciendo la brillantez de determinadas propuestas formales y la elevadísima calidad de algunos de sus títulos— se van fraguando sólidos tópicos como el que afirma sin ambages sus limitaciones visuales y su excesiva verbosidad y dependencia de los diálogos.

Llegada la transición democrática Bardem puede recuperar y poner en pie, no sin dificultades extremas, algunos proyectos personales tanto en cine como en su muy interesante filmografía televisiva, pero el voluntario didactismo de las sin embargo relevantes *El puente* (1976), en la que utiliza los resortes del landismo para elaborar un nítido discurso político, o *Siete días de enero* (1978), que reconstruye la matanza de abogados laboralistas cometida por la ultraderecha en enero de 1977, merecen en general críticas apresuradas y adversas que, con pocos altos y bajos, continuarán ya hasta el final de su trayectoria profesional (la controvertida, voluntariamente panfletaria y en palabras de su autor "ninguneada" *Resultado final*, 1996).

Hora parece, pues, de reflexionar con sosegado detenimiento sobre una figura de tal relevancia en la cultura española del siglo todavía recién finalizado. Y dicha propuesta, que el Festival de Cine Independiente de Ourense acogió como suya, con el mismo entusiasmo que la propusimos, desde el primer momento, tiene como resultado el volumen, creemos importante, que el lector tiene entre las manos.

Como en años anteriores hemos optado por una investigación colectiva, recurriendo a aquellos especialistas más relevantes en cada uno de los periodos y

aspectos de la filmografía bardemiana. Contamos, por ejemplo, con el concurso de Juan Francisco Cerón (Universidad de Murcia), autor de una destacada tesis de doctorado sobre el cineasta y que se encarga aquí de su no demasiado conocida —a excepción de su más que célebre intervención en las Conversaciones de Salamanca (1955)— labor crítica, de su actividad como agitador cultural y político. De igual modo, destacados historiadores de la televisión (Manuel Palacio y Juan Carlos Ibáñez, de la Universidad Carlos III de Madrid) nos ofrecen la primera aproximación detenida a su más que solvente obra televisiva. Por lo demás, historiadores, críticos y analistas de la talla de Joan M. Minguet, José Enrique Monterde, José Luis Téllez, Santos Zunzunegui, Juan Miguel Company o Ramón Freixas se aproximan con sus respectivas y diversas armas metodológicas al encuentro con un *corpus* sin duda desigual pero fascinante, merecedor del análisis más riguroso.

Mención aparte, si se nos permite, supone para nosotros agradecer la cesión por parte del crítico (colaborador de la trascendental revista *Contracampo*) y reputado cineasta gallego Miguel Castelo de una muy interesante entrevista, inédita hasta ahora, que Juan Antonio Bardem le concediera en A Coruña durante una visita a la ciudad herculina en 1977. Su colaboración y generosidad han enriquecido, inesperada pero muy sustancialmente, nuestro trabajo.

Y, como siempre, agradecer también, y un año más, la confianza y la paciencia a la dirección del Festival de Cine Independiente de Ourense, que apuesta decididamente por invertir tiempo y dinero en volúmenes alejados de actualidades y modas y, por lo tanto, de llamativos revuelos mediáticos.

A Coruña-Madrid, septiembre de 2004

1ª. PARTE

BARDEM: DOS RETRATOS

MILITANCIA Y POSIBILISMO

Juan Francisco Cerón Gómez

(Universidad de Murcia)

Juan Antonio Bardem constituye uno de los más claros ejemplos de confluencia entre aspiraciones políticas y cinematográficas en la historia del cine español. Su oposición al cine imperante lo es, a la vez, a la cultura e ideología vigentes y, obviamente, al régimen político de donde emanan. Esta actitud deriva de una militancia mantenida durante toda su vida en el PCE, al cual se afilió en 1943 antes incluso de cursar sus estudios como director en el IIEC (1947-1950). Esta militancia activa no sólo se articula a través de la mayoría de sus películas sino que impregna todas las actividades cinematográficas en las que participa, que fueron de diversa naturaleza y casi siempre sirviendo a la estrategia de su partido. Dicho esto, nos gustaría señalar los límites de los cambios que pretende introducir en el cine nacional. Su lucha, especialmente durante los años cincuenta y sesenta, tiene como objetivo transformar las condiciones administrativas y políticas en las que se desenvuelve el cine español, pero sin entrar en colisión directa con el régimen y sin cuestionar las bases de la industria ni sus modelos narrativos preponderantes. Se trata de un ejercicio de posibilismo que no es ajeno ni a las condiciones que impone la dictadura ni a la estrategia seguida por el PCE en ese marco. No obstante, ésta es una afirmación que puede aplicarse a lo largo de toda su trayectoria. Todavía en los últimos años de su vida, Bardem seguirá trabajando por una sociedad distinta (pero asumiendo básicamente los límites constitucionales[1]) a la vez que cuestionará el entramado administrativo-comercial que permite, entre otras cosas, la ocupación norteamericana de las pantallas españolas. Simultáneamente, continuará respetando los límites industriales y lingüísticos del cine dominante.

I. La presencia de Bardem en la batalla político-cinematográfica

La presencia pública de Bardem comienza cuando todavía es un estudiante del IIEC, en 1949. Puede decirse que obedece a una iniciativa puramente individual y que prima el deseo de darse a conocer, como aspirante a cineasta que es. Para ello encuentra su primer

1. Bardem asumió en su día las tesis eurocomunistas y consideraba que las libertades formales de las democracias occidentales eran conquistas irrenunciables a partir de las cuales podía construirse el socialismo. A este respecto y a la relación entre su cine y la práctica política es muy reveladora la entrevista concedida a Matías ANTOLÍN, *Cinema 2002* (44), octubre de 1978, pp. 40-47.

vehículo de expresión en la escritura y lo hace en el marco de una revista universitaria, *La Hora*, dependiente del SEU y que iniciaba entonces una nueva etapa marcada por un cierto pluralismo. La sección de cine, llamada *Positivo/Negativo*, la compartía con Berlanga, colaborando de manera alternativa y, a menudo, firmando indistintamente con una enigmática B. En esta etapa abordó ya los temas principales de su pensamiento cinematográfico: rechazo sin paliativos de la cinematografía nacional y apuesta por un cine realista y testimonial, de donde se deriva su defensa del neorrealismo italiano, la asunción de una parte del cine clásico norteamericano y el injerto de algunas ideas de Pudovkin (básicamente el montaje asincrónico)[2].

El resto de sus intervenciones en el debate público sobre el cine, tienen lugar una vez que el PCE cambia su estrategia de oposición. A principios de la década de los cincuenta, el partido decide abandonar la lucha armada y se inicia, no sin tensiones internas, el proceso que llevará a abrirse a otros sectores contrarios al régimen e iniciar la infiltración en los medios sindicales, universitarios e intelectuales. Todo ello desembocará en la llamada política de "la reconciliación nacional". Es entonces cuando el cineasta entra en contacto con otros militantes también involucrados en actividades cinematográficas. En este punto resulta decisivo su encuentro con Ricardo Muñoz Suay[3], antiguo dirigente de la FUE y de las JSU y que ha pasado por las cárceles de Franco. A partir de ese momento, su trabajo comienza a coordinarse con el de otros compañeros de partido. En 1951 se le encomienda a Muñoz Suay la sección de cine de la revista *Índice de Artes y Letras* para la que cuenta tanto con Bardem[4] (que ya había rodado *Esa pareja feliz*) como con Eduardo Ducay, otro correligionario que venía de dirigir el cine club de Zaragoza, modelo en el que se inspirarían otros posteriores. Aquí está el embrión de lo que se llamará "Grupo Piqueras" que será el encargado de establecer la conexión entre el PCE y el mundo del cine[5]. El nombre lo eligieron en homenaje al crítico comunista que dirigía *Nuestro Cinema,* primera plataforma de la izquierda cinematográfica en España, y que fue asesinado en los días iniciales de la Guerra Civil. El grupo, formado en 1953, terminará por incluir, además de los nombres ya citados por su presencia en *Índice*, a Julio Diamante, Francisco Rabal, Antonio Artero, Joaquín Jordá, Juan Julio Baena y Manuel Rabanal Taylor[6].

Estas iniciativas encontrarán plataforma propia y específicamente cinematográfica en la fundación de la revista *Objetivo*, aunque surgió como filial de Índice en mayo de 1953 y, de hecho, tuvo el mismo director en sus inicios[7]. Su consejo de redacción lo componían tres comunistas (Bardem, Ducay y Muñoz Suay) y un liberal orteguiano (Paulino

2. Los textos más importantes con respecto a estos temas son: "Sciuscia, una juventud perdida" (32), 5/7/1949, p. 6; "¡Ah! ¿pero existe el cine nacional?" (35), 5/10/1949, p.10; y "Contestación parcial a un pesimista" (45), 5/2/1950, p. 10. Bardem colaboró en *La Hora* entre mayo de 1949 y febrero de 1950. Como ha reconocido en diversas ocasiones, la lectura en inglés del libro de Pudovkin *Film Technique* fue uno de los estímulos que le despertó la vocación por el cine.

3. Militaba en el PCE desde 1932 y en los años cincuenta era el responsable del trabajo clandestino del partido en Madrid.

4. Su texto más importante en esta revista es "Abecedario de Índice", *Índice de Artes y Letras* (60), febrero-marzo de 1953, p. 22.

5. Véase CARRILLO, Santiago, *Memorias*, Barcelona, Planeta, 1993, pp. 437-438. Allí se habla de cuando contactó la dirección del PCE en el exterior con este grupo y de lo que ello suponía en el marco de la nueva estrategia comunista.

6. Así consta en HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/ Filmoteca Española, 1993, p. 36. El autor también dice que Carlos Saura frecuentó este grupo de un modo ocasional.

7. Nos referimos a Juan Fernández Figueroa.

Garagorri) mientras que José Ángel Ezcurra[8] asumió la dirección a partir del número cinco (justamente en el que se publicaba el Llamamiento de las Conversaciones de Salamanca). Se prolongó aquí la línea iniciada en *Índice*, combativa y afín a las propuestas del neorrealismo y la crítica italiana de izquierdas. No obstante, la revista, siguiendo la nueva estrategia de oposición del PCE, había conseguido aglutinar a personalidades de ciertos sectores del régimen (pero críticos con el cine español) tales como García Escudero o Arroita-Jáuregui.

Objetivo tuvo una periodicidad irregular, una vida corta (poco más de dos años) y una escasa difusión, pero su importancia cualitativa excede, en mucho, la mera constatación de las cifras: significó la continuación de una tradición crítica de izquierdas truncada por la Guerra Civil (representada por *Nuestro Cinema*) y sus ideas tuvieron una gran influencia en las jóvenes generaciones de críticos y cineastas[9]. Sobre la orientación de *Objetivo* dan cumplida cuenta las portadas de sus escasos nueve números, dedicadas a otros tantos filmes: *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946), *La madre* (Pudovkin, 1926), *El camino de la esperanza* (Pietro Germi, 1951), *M. Ripois* (René Clement, 1954), *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955), *Candilejas* (Charles Chaplin, 1952), *Giorni d´amore* (De Santis, 1955), *Rojo y negro* (Autant-Lara, 1954) y *Ordet* (Dreyer, 1955). Rastrear aquí las propias inclinaciones de Bardem no resulta difícil, máxime cuando se incluye una cinta de Pudovkin y otra de Germi (que tendrá en el futuro una influencia directa sobre *La venganza*, 1957). La lectura es clara: propuesta de Bardem como camino para la renovación del cine nacional y asunción como modelos del cine soviético, el neorrealismo, parte del cine francés y algún *out-sider* norteamericano como Chaplin. En este punto hay que recordar que la revista se caracterizó también por su defensa de los cineastas perseguidos por *la Caza de Brujas*

Objetivo sería la plataforma intelectual de las Conversaciones de Salamanca aunque hubiera de contar para su materialización con el paraguas que le prestaba el Cine-club de Salamanca que al estar en la órbita del SEU ofrecía el imprescindible aval oficial. El ideario que las inspiró destilaba directamente de sus páginas del mismo modo que sus redactores participaron tanto en su preparación como en su desarrollo. Justamente fueron también las consecuencias de las conversaciones las que dieron al traste con *Objetivo*, que fue prohibida en octubre de 1955, lo que terminó por diluir también la actividad teórica de Bardem.

Tras aquellos encuentros, la izquierda salmantina se agrupó en torno a la productora UNINCI que, aunque nacida en 1949 y con otro sesgo bien distinto, acabó por convertirse en el brazo cinematográfico del PCE en la segunda mitad de los años cincuenta. Baste con decir ahora que Bardem asumió la presidencia de UNINCI a finales de 1957, participando así en otro pilar de

8. Según Bardem, era Ezcurra quien financiaba la revista y fue a él al que toco hacer las gestiones oportunas para conseguirlo. Véase BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B, 2002, pp. 115-116.

9. Esta influencia fue, por ejemplo, muy acusada en José Luis Borau que ejercía de crítico por aquel entonces en el *Heraldo de Aragón*, tal como se relata en HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, pp. 188-191. Al margen de los casos individuales, cabe decir que *Cinema Universitario*, surgida poco antes de la desaparición de *Objetivo*, se convertirá en la continuadora de su línea crítica. Con menos repercusión, pero como prueba de su poderoso influjo, cabe mencionar otras dos revistas de provincias, la sevillana *Libélula* y la murciana *Encuadre*. Esta última se situaba fundamentalmente en el ámbito del cine amateur y en posiciones ideológicas nada izquierdistas, lo que confirma la amplia repercusión alcanzada por las propuestas de *Objetivo*.

la intervención comunista en el cinema nacional. Como es sobradamente conocido, el mayor logro de esta productora fue conseguir que el exiliado Luis Buñuel pudiera retornar a España para rodar *Viridiana*, ganando por vez primera la Palma de Oro del Festival de Cannes para el cine español. Y como también sabemos, el escándalo suscitado entonces, vía Vaticano, fue el que dio al traste con la empresa (además de por problemas internos), iniciándose una etapa de serias dificultades para sus componentes. Ese fue el motivo de que Bardem tuviese que rodar su siguiente película, *Los inocentes* (1962), en Argentina cuando en realidad el guión original estaba ambientado en San Sebastián.

El grupo de *Objetivo* reaparece en la fundación de *Nuestro Cine*, nacida en 1961, y que supuso una continuación actualizada de su línea crítica. Surgió de una iniciativa del PCE, se pensó en vincularla a *Primer Acto*, y que fuera dirigida por la misma persona (José Monleón[10]). El consejo de redacción iba a estar formado por el antiguo equipo de Objetivo e incluso se barajó la posibilidad de llamarla de igual modo lo que no fue posible[11], motivo por el cual Muñoz Suay propuso el nombre definitivo en recuerdo de la revista *Nuestro Cinema*. Bardem participó en la selección de los colaboradores y fue quien introdujo a Román Gubern, que por aquel entonces militaba en el PSUC y se encontraba vinculado a UNINCI[12]. Finalmente, el consejo de redacción no estuvo formado por los antiguos componentes de *Objetivo* (que estaban involucrados en otras tareas profesionales) sino por jóvenes estudiantes de la Escuela de Cine, con presencia de militantes comunistas como José Luis Egea, Antonio Eceiza, Víctor Erice o Santiago Sanmiguel. Como es notorio, pero interesa destacarlo en este contexto, *Nuestro Cine* cumplirá la función de promocionar el Nuevo Cine Español y apoyar, por tanto, las reformas que García Escudero introdujo en la política cinematográfica nacional. Nada tiene esto de particular si consideramos que todo ello suponía en cierto modo la materialización de parte de las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca. A título individual, Bardem manifestó su apoyo a García Escudero en una carta personal y en algunas declaraciones públicas[13].

Por aquel entonces, Bardem ya había sido elegido como el primer presidente de ASDREC, que se convirtió en otro de los cauces para la intervención política en el entramado administrativo del cine español. Estas siglas corresponden a la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine, nacida en 1960 como un grupo autónomo dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE). Su autonomía se sustentaba en que no dependía de la tesorería del sindicato sino de las cuotas de sus afiliados, pero como quiera que era

10. No figuraba como director por carecer de carnet de prensa pero realizaba sus funciones. Nominalmente el responsable de ambas publicaciones era José Ángel Ezcurra quien, a la sazón, dirigía *Triunfo* y que ya sabemos que también estuvo vinculado a *Objetivo*.

11. "Entrevista a José Monleón", en TUBAU, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, Barcelona, Universidad,, pp. 111-134 (p. 113).

12. "Entrevista a Román Gubern", en TUBAU, Iván, obra citada, pp. 187-205 (p. 189).

13. El propio García Escudero lo recordaba en el artículo "Precisiones sobre Bardem" publicado en *Ya*, 6/5/1979. Allí comenta la carta que le envió el cineasta desde Argentina (donde estaba rodando *Los inocentes*, 1962) para felicitarle por su nombramiento y también extracta unas declaraciones que Bardem hizo a un periódico argentino en 1965: "La nueva ley del cine español y el relajamiento de la censura han facilitado el camino a los jóvenes. Se ve más cine, hay más apoyo económico. Cuando Berlanga y yo abrimos brecha todo parecía peor". Bardem y García Escudero se conocieron en las Conversaciones de Salamanca y siempre hubo un respeto mutuo. Puede verse una valoración de la gestión de García Escudero por parte de Bardem en "Mientras agonizo", *Mundo Obrero*, 12/5/1979.

una actividad legal, Bardem tenía que trabajar rodeado de adictos al régimen[14]. A esta labor sindical dedicaría amplios esfuerzos hasta la desaparición de la dictadura en unos años en los que sus progresivos problemas con el régimen le hicieron abandonar el cine combativo que le había permitido ocupar un lugar de privilegio en la cinematografía nacional durante los años cincuenta. Como presidente de ASDREC, luchó para que fueran excluidos del SNE los distribuidores y exhibidores por entender que no tenían ningún interés común con el cine nacional, al considerarlos meros agentes de la penetración norteamericana en España. No lo consiguió, pero hasta el final de sus días combatió esta ocupación de las pantallas españolas, señaladamente con textos publicados en los diversos anuarios del diario *El Mundo* a partir de 1993. Otro episodio digno de destacar en este ámbito fue el amparo proporcionado a los estudiantes de la EOC expulsados por sus actividades políticas. Pero quizás la iniciativa más importante de su mandato al frente de la organización sindical, o al menos la que alcanzó más repercusión pública, fue lo que se conoció entre los profesionales con el nombre de "Libro Verde".

En suma, la presencia de Bardem se registra con una mayor o menor implicación directa en todas las iniciativas cinematográficas del PCE como fuerza de oposición a la dictadura. Así ocurrió en la gestación de plataformas para la difusión de un ideario cinematográfico de izquierdas (*Objetivo* y *Nuestro Cine*), en la producción de un cine contrario a los esquemas promocionados por el régimen (UNINCI), en la denuncia pública de los corsés que aprisionaban al cine español (Conversaciones de Salamanca) y en la infiltración en las estructuras del sindicalismo vertical (presidencia de ASDREC).

A la participación de Bardem en las Conversaciones de Salamanca y al "Libro Verde" de la ASDREC volveremos al final de este trabajo, pero antes conozcamos su pensamiento cinematográfico, base sobre la que afrontó estas actividades partiendo, eso sí, de su visión marxista de la realidad y de su consiguiente compromiso político[15].

II. Hacia un cine testimonial, realista, nacional y popular

II.1. Lenguaje y función del cine como práctica política

Los escritos y declaraciones de Bardem se encuentran estrechamente ligados a la circunstancia histórica y cinematográfica en la cual se producen. Animado por el propósito fundamental de contribuir a la renovación del cine español, fue poco proclive a las abstracciones. Todo ello condiciona su postura teórica que pretende ser, ante todo,

14. En sus memorias dedica unas páginas a su labor en la ASDREC. Según su relato, la primera junta directiva que presidió estaba formada, entre otros, por César Fernández Ardavín, José Antonio Nieves Conde, Rafael J. Salvia y Santos Alcocer. Véase BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue...*, pp. 148-161.

15. No hemos entrado aquí en el resto de sus actividades como militante que incluyen su participación. Cabe recordar su presencia en las concentraciones del 1 de Mayo, su papel de enlace entre camaradas, su contribución a la difusión de *Mundo Obrero* o su apoyo a actos político-culturales como el homenaje a Antonio Machado, al cumplirse veinte años de su muerte. Tampoco relatamos aquí las veces que fue detenido por la Brigada Político-Social, la primera de las cuales tuvo lugar en febrero de 1956 mientras que se encontraba en Palencia rodando *Calle Mayor*.

operativa y polémica, de lo que se deriva una cierta laxitud en la definición de los conceptos que maneja.

En tanto que pervivió el franquismo, la orientación marxista de sus textos, aun siendo muy clara, había que leerla entre líneas. Una vez desaparecida la dictadura, enunciaría de modo claro cuáles eran sus objetivos como cineasta los cuales parten del convencimiento de que no sólo es preciso interpretar la realidad a través del cine sino también contribuir a su transformación. A este respecto, el texto más esclarecedor es la entrevista concedida a Matías Antolín en 1978 en la cual, y resumiéndolo en una frase, manifiesta su empeño en crear un cine testimonial, nacional y popular[16]. O sea, el sueño de la izquierda cinematográfica, aunque, dicho así, este enunciado resulta harto difuso.

Veamos, por tanto, qué significa ese modo de adjetivar el cine. Con este propósito, detengámonos en uno de sus textos más conocidos y en el que manifiesta su defensa de un cine realista, testimonial y crítico. Nos referimos a "¿Para qué sirve un film?"[17], publicado inicialmente en 1956, pero cuya vigencia fue asumida por el director durante toda su vida[18]. La pregunta que se formula no es qué es el cine o qué es una película sino cuál es la función que ha de cumplir, ateniéndose así a la clásica concepción marxista de la función social del arte. Tras constatar que el grueso de la producción se orienta exclusivamente a producir una diversión escapista en aras de la rentabilidad comercial (y aquí aparece también la típica explicación de los fenómenos fílmicos a partir del contexto), acaba el artículo proclamando taxativamente: "el cine será ante todo testimonio o no será nada".

Esta parte final del texto es la que ha retenido por lo común la atención de comentaristas e historiadores y uno de los pilares sobre los que se fundamenta la visión de su apego al cine comprometido. Es cierto. Pero en este texto hay algo más y para reparar en ello proponemos leerlo desde el principio. A tal fin, lo transcribimos prácticamente en su integridad:

> **"¿Para qué sirve un film? En las actuales condiciones de la producción cinematográfica, se aspira sobre todo a proporcionar una diversión momentánea al mayor número posible de espectadores. Diversión en el más auténtico sentido de la palabra, en su verdadero sentido de sacar de sí mismo al espectador del espectáculo de su propia contemplación y lanzarlo hacia un mundo diferente, reproducido en términos de luz, de imágenes y de sonidos.**
>
> **Este trasladar al espectador desde un mundo -el suyo- hacia un mundo extraño, esta enajenación, es importante. No sólo en cuanto a la "manera" de realizar esta enajenación, sino también en lo que concierne al horizonte "hacia el cual" se realiza. Las maneras del cine están ya suficientemente ela-**

16. ANTOLÍN, Matías, obra citada, p. 42.

17. Apareció en *L'Express*, 26/10/1956 e incluía una presentación donde se le definía como la revelación del cine europeo del momento. En España fue traducido para *Cinema Universitario* (4), diciembre de 1956, pp. 24-25. Alcanzó más difusión a través de su inserción en otras publicaciones tal como ocurrió en *Encuadre* (9), octubre de 1957, p. 9.

18. Por eso lo parafraseó en sus memorias con modificaciones referidas al dominio de la patronal americana sobre el cine mundial. El "capítulo" (si se puede llamar así), acaba con unas frases prácticamente idénticas a las del texto de 1956, que también fueron incluidas en la portada (bajo la sobrecubierta). Son éstas: "He querido siempre dar testimonio crítico de un aquí y ahora. Porque el cine, o será testimonio, o no será nada". Véase BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue...*, obra citada, pp. 367-369.

boradas. Existen suficientes maestros de gramática, asombrosos calígrafos, maravillosos artesanos de la forma cinematográfica. El otro problema ya es más delicado. ¿Hacia dónde dirigir la atención del espectador?
En principio, está permitido orientar este ojo universal del público hacia todas las direcciones posibles. Pero, entre todas éstas, ¿cuál será la mejor? Entonces es cuando se produce, cuando ciertas personas producen un cambio, ligero en apariencia, un escamoteo sutil, un juego de manos rápido casi perfecto. La noción de "lo mejor" es sustituida por la noción de "lo más rentable". Y ¿cuál es la dirección más rentable? Hay muchas soluciones, el enigma está resuelto, el horizonte se aclara. Será suficiente mostrar al espectador el mejor de los mundos, mostrarle un mundo ya suficientemente esterilizado de todo problema.
(...)

Las diferentes crisis de contenido por las que atraviesan todas las cinematografías podrían tener su origen en esta sustitución de "lo mejor" por "lo más rentable". Rectificar, pues, la mirada del espectador hacia la dirección mejor, me parece una tarea importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo en el contenido del cine.

Mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano. Pues, a mi parecer, el cine será ante todo testimonio o no será nada."

Es decir, Bardem asume el mismo tipo de relación que el cine dominante establece con el espectador. No cuestiona ese estado de "enajenación" transitoria que provocan las películas y se muestra dispuesto a "rectificar" la mirada del espectador. Naturalmente, pretende que estas operaciones se pongan al servicio de unos contenidos críticos con la realidad circundante, capitalista y ausente de libertades democráticas, además, en el caso de España. Venir a decir ahora que defiende el cine narrativo-representativo es una obviedad, como ya evidencia su práctica como cineasta, pero lo interesante aquí es comprobar hasta qué punto se trata de un modo de proceder completamente interiorizado ("Las maneras del cine -afirma- están ya suficientemente elaboradas"). Su propuesta es: si cambiamos los contenidos de las películas, cambiará el cine y producirá otros efectos sobre la sociedad. La ecuación es simple.

Cualquier director español tiene como modelo de referencia, lo quiera o no, al cine clásico de Hollywood puesto que es el que ha visto de modo abrumadoramente mayoritario y porque a partir de él se han escrito básicamente los manuales de referencia para la práctica cinematográfica. El caso de Bardem no es una excepción y su adhesión es mucho más clara que en otros casos ya que la asume y justifica. Nada tiene de particular que el cine clásico sea el modelo incuestionable a seguir para un cineasta marxista anterior e impermeable luego al impacto del estructuralismo si tenemos en cuenta que en el campo literario lo era la novela decimonónica de la que deriva aquél en su estructura narrativa y en los papeles que asigna al narrador y al destinatario de las obras. Pero en el caso de Bardem hay más. Como ha mani-

festado en diversas ocasiones, fue *El delator* (John Ford, 1939) la película que le despertó su vocación cinematográfica y sus memorias están trufadas de alusiones a películas, personajes, situaciones y diálogos del cine clásico de Hollywood. Se trata de referencias emocionales con el valor que eso implica más allá de lo que pueda ser un esfuerzo por racionalizar su concepción del cine, que se situaría en una órbita menos espontánea[19].

Consecuentemente y alineado con el marxismo más ortodoxo, Bardem rechaza tanto el cine de vanguardia como las innovaciones de los representantes más característicos del cine moderno[20]. Con respecto al primero, sólo lo considera una reacción a las presiones de la industria (de nuevo la explicación a partir del contexto) sin entender otro tipo de motivaciones, lo que sin duda es una visión reduccionista del asunto. Veamos cómo lo expresa (el subrayado es nuestro):

> **"A la vista de este utilitarismo prostituido –entre otros motivos menos evidentes-, el artista, el realizador de cine, se niega a hacer el cine que la gran fábrica le pide. De espaldas a la realidad tiene que prescindir de ese lenguaje socialmente dado y socialmente entendido. Tiene que inventar su propio lenguaje: se llega así en el límite al dadá, a Gertrude Stein, al surrealismo. En cine llegamos a los films de Man Ray, Ernst, Buñuel, Cocteau, Maya Deren..."**[21]

En relación con el cine moderno, hay que decir que en sus memorias, tan sólo hay una referencia a Godard y justamente para renegar de su película *El desprecio* (1963)[22]. Muchos años antes, y justo cuando la ola a favor de la modernidad era más fuerte, sus apreciaciones eran sumamente tajantes:

> **"A mí, el mundo de Godard me produce tal repugnancia... Yo, normalmente, soy un espectador pasivo en el cine, no protesto nunca, pero cuando estuve en el estreno de *Le petit soldat* no pude menos de gritar: me parece absolutamente despreciable, todo es horroroso. En cambio, veo una película inglesa media, vulgar, y me parece estupenda la seguri-**

19. Aparte de las múltiples alusiones que salpican sus memorias, que sería muy prolijo citar aquí, podemos fijarnos en las respuestas a un cuestionario propuesto por el diario *El Mundo* en uno de sus suplementos. Allí manifestaba que su libro de cine era *Film Technique* de Pudovkin y su *película El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Hasta aquí la parte racional y militante; en lo demás, despliega la mitología de cualquier enamorado del cine de Hollywood. Sus películas predilectas en la infancia (donde sólo entra en juego el deseo) eran *Tres lanceros bengalíes* (H. Hathaway, 1935), *Rebelión a bordo* (Frank Lloyd, 1935) y *Sucedió una noche* (Capra, 1934) quienes más le hicieron reír en el cine fueron Stan Laurel y Oliver Hardy, Harold Lloyd, Charley Chase y los hermanos Marx; su actor preferido era Cary Grant; su actriz, Greta Garbo; estuvo enamorado de Maureen O'Sullivan (la compañera de Tarzán) y sus réplicas preferidas pertenecen a *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939)y *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)¿alguien da más?. Véase *Cinelandia* (18), 16/10/1993, p. 7.

20. Para Bardem, la narratividad es un elemento consustancial al cine y no contempla en serio las posibilidades de un cine antinarrativo, anarrativo, abstracto o poético. En sus memorias, hace un canto a esta forma de expresión humana: "Mi oficio es contar historias de hombres y mujeres en términos de luz. Y esa luz existirá, de la manera que sea, hasta el final de los tiempos. Al final se vuelve siempre al origen de las cosas: el más viejo de la tribu contando historias a sus contemporáneos al resplandor del fuego de una hoguera", BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue...*, pp. 353-354.

21. BARDEM, Juan Antonio, "La crisis del cinema americano II", *La Hora*, (39), II época, 27/11/1949, p. 10.

22. BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue...*, p. 328.

dad con que está hecha; independientemente de la calidad del tema, es... como una silla bien construida."[23]

Naturalmente que de afirmaciones como ésta se desprende también su distancia con respecto a posiciones políticas a la izquierda del comunismo clásico que tanta importancia tuvieron durante los años sesenta. Pero existen otros modelos menos radicales con los que también manifiesta su lejanía. A nuestro modo de ver, el neorrealismo tuvo sobre el realizador un influjo menos sustantivo de lo que muchas veces se ha afirmado. Le interesa en cuanto es un cine testimonial y en cuanto significa un movimiento cinematográfico antifascista, pero no creemos que sus películas puedan ser calificadas de neorrealistas. Su influencia se reparte con otras de diversa procedencia y sobre todo constituye una referencia de carácter ético. De hecho, mientras que en los años cincuenta, Cesare Zavattinni era saludado desde frentes distintos como el eje de dicho movimiento (así era para André Bazin y así también lo era para jóvenes españoles como Muñoz Suay y Berlanga), Bardem se sentía distante de él. La diferencia sustancial se refiere a su oposición a la desespectacularización de la realidad planteada por el italiano:

"(...) yo nunca he sido zavattiniano. Tengo un profundo amor y respeto por Zavattini, pero lo que me separa de él es su intento de desespectacularizar el cine, de hacerlo de esa manera gris y casi feísta; eso, visceralmente, me repele. Pienso que el cine es un proceso creador que espectacularíza dramáticamente la realidad"[24].

Esto no anula su admiración por la escuela italiana, manifestada de forma expresa en múltiples ocasiones, y con referencias a directores y títulos muy señalados. En una fecha temprana, el año 1949, ya le dedicó un artículo donde proclamaba su adhesión al abandono de los estudios y la guardarropía, alabando el rodaje en escenarios naturales[25]. Es decir, que al gran tronco del clasicismo hollywoodiense, hay que añadir en su mundo de referencias el modelo ético-político del neorrealismo, que se completaría básicamente con el peso que las teorías de Pudovkin tuvieron sobre su cine, especialmente el concepto de montaje asincrónico, que defendió por escrito y que también llevó a la práctica[26]. Naturalmente que en Pudovkin hay una vía para el cine marxista que también le interesa sin poder entrar ahora en la diferencia que ese modelo conlleva con respecto al de otros cineastas rusos de los años veinte.

23. GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús y OLEA, Pedro, "Bardem, 64. Confesiones a las cinco de la tarde", *Nuestro Cine* (29), mayo de 1964, pp. 24-40 (p. 39).

24. ANTOLÍN, Matías, obra citada, p. 43. Manifestaciones similares en García de Dueñas y Olea (nota anterior, p. 34) o, más recientemente, a Eduardo Sotillos en el programa que la serie de TVE *Con letra mayúscula*, dedicó a *Muerte de un ciclista* en 1992.

25. BARDEM, Juan Antonio, "Sciuscia, una juventud perdida", *La Hora* (32), II época, 5/7/1949, p. 6. En apoyo de la matización que introducíamos antes, véase lo que declaraba a García de Dueñas y Olea en 1964: "...por eso, ante las fórmulas que se desplegaron ante nuestros asombrados ojos en aquella Primera Semana del Cine Italiano yo admiraba aquella realidad espléndida que se nos ofrecía; pero lo que no me gustaba era el procedimiento formal de contarlo".

26. Por ejemplo en el arranque de *Felices pascuas* (1954) y en algún pasaje de *Los inocentes* (1962). Una defensa teórica de este principio puede encontrarse en "Contestación parcial a un pesimista", *La Hora* (45), II época, 5/2/1950, p.10.

La espectacularización de la realidad a la que aludía en la cita anterior, supone la aceptación de los géneros cinematográficos establecidos y de las condiciones de producción típicas de un sistema capitalista. De aquí puede surgir una contradicción entre los propósitos testimoniales del cineasta y la naturaleza comercial del producto a realizar (y de hecho, buena parte de su cine expresa esta contradicción). Todo esto lo justifica, desde el punto de vista político, como un modo de hacer un cine popular, que llegue a sectores amplios de público y que les hable de sus propios problemas. Pero como ya hemos visto, este convencimiento parte también de una concepción muy arraigada sobre cómo debe ser el lenguaje que asegure la narratividad que estima inherente al cine. Además, Bardem asume la estructura capitalista en la que trabaja considerándose un simple asalariado de la industria. Su idea es la de insertarse en el entramado existente, forzando sus contradicciones. En suma, un ejercicio de posibilismo equivalente al que sustenta su praxis política como militante del PCE[27].

II. 2. Realismo y cine nacional

La renovación que busca Bardem, pues, reside ante todo en los contenidos de las películas. Y aquí está el elemento que sirve para definir tanto su idea del cine realista como de lo que significa un cine nacional. Como decía en el texto "¿Para qué sirve un film?", el cine ha de "mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro entorno, aquí y hoy". Se refiere, por tanto, a la realidad más inmediata, la más próxima, abogando por un cine nacional en la medida que es un testimonio del país de cada cual. Bardem vincula lo nacional (además de a lo más obvio: lugar de producción y lengua) al carácter testimonial de los filmes[28]. O sea, coloca el rasgo definitorio del lado del referente y no de la película en sí misma. Aquí se muestra coherente con la teoría del reflejo o, dicho con otras palabras, el realismo es el único estilo que garantiza la presencia del carácter nacional en los filmes. En este sentido, podemos decir que, hipotéticamente, un filme italiano y otro español, idénticos técnica, estética e ideológicamente, son susceptibles de ser calificados como cine nacional si sus temas están extraídos de la circunstancia de cada país. Sin embargo, si no se da esta premisa, no lo serán aunque se nutran de tradiciones culturales específicas tales como la comedia del arte para Italia o el sainete para España. Tal posición no parece muy defendible teóricamente aunque, sin duda, Bardem está más interesado por la significación política del asunto.

Aunque, como ya vemos, apenas si se plantea las complejas relaciones que existen entre el lenguaje cinematográfico y la realidad, podemos ofrecer algunos pasajes de sus textos sobre el particular. En su opinión, una hipotética cámara ideal, invisible que se plantara en la calle no suministraría al espectador una visión de la realidad sino simplemente del caos:

27. ANTOLÍN, Matías, obra citada, p. 44. Su definición como un asalariado de la industria puede verse también en BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue...*, p. 341.

28. La primera vez que se plantea esta cuestión fue en "¡Ah!, ¿pero existe el cine nacional?", donde puede leerse: "(...) no por hacer cine en España se hace cine nacional. Precisando más: el hacer cine con un equipo español, cine hablado y cantado en español, es condición necesaria, pero no suficiente, para hacer cine nacional".

> **"Para entender la confusión hay que ordenarla. El cine hace -tiene que hacer- esto. Ordenar el objeto cinematográfico (...) no deberá limitarse sólo a fotografiarlo (...) tiene que ordenar una serie de imágenes, ajustarlas para que su unidad total cree esa presencia"**[29].

En otro lugar esa supuesta visión del caos la equipara al proceder del NO-DO, comparación que sólo puede entenderse de un modo irónico puesto que Bardem debía de saber sobradamente el intenso trabajo formativo que el noticiario ejercía sobre el profílmico:

> **"(...) la cámara cinematográfica no es simplemente un instrumento 'reproductor' de la realidad que encuadra en su tiro -si fuese eso sólo, el cine quedaría reducido al NO-DO- sin que ella misma, se entiende el realizador que utiliza este artefacto denominado cámara, pueda crear otra 'realidad', elaborando de un cierto modo cinematográfico, la realidad presente ante el objetivo fotográfico"**[30].

En suma, para conseguir un filme realista no basta con fotografiar el entorno sino que es preciso seleccionar, jerarquizar, o sea, interpretar el material con el que se cuenta. Apuesta por la implicación del cineasta en aquello que narra: el realismo no puede ser sólo objetivo, ha de ser también crítico. Así lo expresa al juzgar positivamente una cierta tendencia del cine norteamericano de finales de los años cuarenta donde engloba a directores como Elia Kazan. Al referirse a uno de sus títulos, *La barrera invisible* (1947), dice: "el realizador no fotografía solamente la realidad sino que trata de interpretarla, participando en el drama para sacar la conclusión necesaria en el plano social y humano"[31].

Este apunte basta para evidenciar las importantes diferencias que existen entre el concepto de realismo de Bardem y el de André Bazin, o sea, la distancia que hay entre una definición marxista y la fenomenológica. Mientras que al crítico francés ciertos filmes o fragmentos de filmes de Rossellini (como *Paisá*, 1946) le entusiasmaban por trasladar al cine la ambigüedad presente en la vida, Bardem propone justamente lo contrario: la intervención del director sobre el material filmado a fin de garantizar la comunicación de una interpretación de la realidad clara, precisa, racional y preñada de ideología. Así Bazin gusta de las elipsis que dejan sin aclarar algunos puntos de la historia, la detención de la cámara sobre momentos de la vida plasmados en su pura fisicidad sin que supongan un avance en la construcción del relato, el uso de la profundidad de campo que permita al espectador fijar la atención en la parte del encuadre que

29. "*Sciuscia*, una juventud perdida", p. 6. Más de cuarenta años después, en 1994, un escrito de Bardem nos devuelve el mismo eco de estas palabras (se refiere a su tarea como realizador cuando se enfrentó a su primer rodaje): "(...) estaba solo, con la cuota de talento que me había tocado en suerte, frente a ese caos que es la 'realidad' que está delante de la cámara, caos que yo tenía que 'ordenar' según mi personal criterio para que los demás pudieran ver, oír y sentir lo que yo quisiera que viesen, oyeran y sintiesen", "Ver, oír, sentir: ordenar el caos", *Cinelandia* (suplemento cinematográfico del diario *El Mundo*), (52), 25/6/1994, p. 2.

30. "Contestación parcial a un pesimista", *La Hora* (45), II época, 5/2/1950, p. 10.

31. "La crisis del cinema americano (II)", *La Hora* (39), II época, 1949, p. 10.

decida. En suma, todo aquello que confiere a las películas un sentido más abierto al permanecer el cineasta "ausente"[32]. Bardem proclama, al contrario, su implicación y cuando usa en su cine la profundidad de campo y el plano-secuencia lo hace con intenciones bien distintas.

III. El cine español y dos episodios clave: las Conversaciones de Salamanca y el "Libro Verde" de la ASDREC

Además de su integración en la estrategia política del PCE, lo que para Bardem significa un cine testimonial, realista, nacional y popular, nos ayuda a aclarar su posición en el debate en torno al cine español,. Todo ello explica tanto el alcance de sus reivindicaciones como sus propios límites. En este terreno queremos detenernos en su papel en las Conversaciones de Salamanca y en la presidencia de ASDREC.

Bardem había participado en la preparación y diseño de las Conversaciones y sería el encargado de inaugurarlas con su "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía"[33], que venía a ser una especie de ponencia-marco que situaba los términos del debate y los objetivos a alcanzar. El texto había sido preparado en colaboración con Muñoz Suay y Eduardo Ducay, puesto que se trataba de una intervención que no se hacía a título exclusivamente personal[34]. Allí enunció su archiconocida quinteta ("El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico") cuya rotundidad y simpleza sólo pueden entenderse como parte de la pieza panfletaria que es[35]. Bardem constataba que el cine español era un cine dirigido y a ello atribuía la tendencia escapista de sus obras. A partir de ahí, quedaba en evidencia la responsabilidad del régimen con respecto al negro panorama que se describía. En el pensamiento de Bardem, queda claro que si es un cine escapista y carente, por tanto, de vocación testimonial, resultará no sólo "socialmente falso" sino también "estéticamente nulo" de acuerdo con sus ideas sobre el realismo y lo nacional ("Nuestro cine –dice- carece de forma porque carece de contenido"). Las soluciones pasan por una nueva legislación proteccionista y por una flexibilización de la censura ("Necesitamos que la censura nos muestre su rostro, nos enseñe la salida del laberinto, nos codifique lo prohibido"), pero no sólo para hacer cine sino también para tener acceso al que se produce en el extranjero ("Hoy en día, desconocemos (...) el 95 por 100 de los films que necesitamos ver"). El pentagrama fue elegido para encabezar las conclusiones de los encuentros y lo esencial de las aportaciones de Bardem está también presente en el texto resultante. Para redondear su protagonismo en aquellos encuentros, *Muerte de un ciclista* fue vista por primera vez en España en ese foro, tras alcanzar el premio de la Crítica en

32. Tales puntos de vista los manifiesta en artículos como "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación" o "*Ladrón de bicicletas*", recogidos en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966. El primero data de 1948 y se encuentra en las páginas 453-463, el segundo en 1949 y ocupa de la 470 a la 485.

33. Las ponencias de Salamanca y sus conclusiones fueron publicadas en *Objetivo* (6), junio de 1955.

34. Como él mismo ha relatado en sus memorias. Véase, BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue...*, p. 141.

35. Y, como tal, fue oportuna. Otra cosa es que luego haya sido tomada como pauta de análisis lo que constituye un error como ha señalado Julio PÉREZ PERUCHA en varios textos de los que sólo citamos uno: "Trayecto de secano (algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una Historia del Cine Español)", *Archivos de la Filmoteca* (1), marzo-mayo de 1989, pp. 36-47.

Cannes. Esto es, su película venía a significar tácitamente la propuesta de qué es lo que había qué hacer para superar esa visión tan negativa del cine español que antes se había denunciado[36].

Este punto de vista sobre el presente del cine español se hacía extensivo a su historia de donde se deduce que los modelos para su renovación habrían de llegar, bien del extranjero, bien de tradiciones nacionales extracinematográficas. Con respecto a lo primero ya sabemos que el neorrealismo fue un modelo de referencia (pero, para Bardem, no en solitario), con respecto a lo segundo, se apela a continuar una supuesta tradición realista de las artes españolas que se expresa en autores ciertamente tan dispares como Mateo Alemán o Goya. Todo ello quedó recogido en el editorial del número tres de *Objetivo* el cual sirvió de base para el "Llamamiento" a las Conversaciones donde se podía leer:

> **"Dotar de contenido a este cuerpo deshabitado del cine español tiene que ser nuestro propósito. Contenido que debe inspirarse en nuestra tradición genuina (pintura, teatro, novela). He aquí con llaneza, un programa para el cine español. Con él puede salvarse su alma, vendida hoy a cualquier pobre diablo"[37].**

Hay que señalar, por fin, que estas apelaciones a la tradición realista española eran también un modo de eludir las acusaciones de mimetismo extranjerizante que desde ciertos sectores se lanzaban contra los partidarios del neorrealismo.

La consecuencia lógica del veredicto que se lanza sobre el cine español, cuya lectura política no puede ser más clara, sería la ruptura total con el aparato cinematográfico del franquismo, pero ése no era el objetivo de los encuentros. Lo que se busca es una reforma posibilista de la política de protección y censura, abrir espacios para la discusión en libertad y aglutinar en torno a las corrientes de oposición a ciertos sectores del régimen para minar su base social. De lo segundo cabe constatar que los encuentros fueron un rotundo éxito pues hasta ese momento no se había producido un debate público tan crítico en la España de Franco; otra cosa es que el régimen se diera cuenta a posteriori de la trascendencia de las Conversaciones y que iniciara una ola represiva, que incluyó el cierre de la revista Objetivo y la prohibición del Congreso de Escritores Jóvenes, entre otras cosas. También el amplio abanico de tendencias ideológicas representado en Salamanca (desde falangistas y católicos hasta comunistas, pasando por opositores sin adscripción definida) es otro de sus méritos indiscutibles aunque fuese una unidad que duró poco. Por último, las reformas que se pidieron, por tímidas que hayan sido juzgadas después, no cabe duda que suponían un atrevimiento en aquel momento pues sólo una parte de lo acordado sería llevado a la práctica, y con casi un decenio de retraso, una vez que García Escudero llegó a la Dirección General de Cinematografía.

36. Antes de Salamanca, Bardem ya se había expresado en la misma línea y, a este respecto, cabe retener dos textos fundamentales ("¡Ah! ¿pero existe el cine nacional?" y "Abecedario de Índice"), además de la línea editorial de la revista *Objetivo* que él contribuía a definir. En "Abecedario de Índice", califica de "ñoño" al cine español, a sus historias, sus personajes, sus actores, músicos, fotógrafos y directores. Más adelante le llama "agonizante enfermo crónico" y con respecto al futuro añade "Horizonte muy negro e impenetrable".

37. *Objetivo* (5), mayo de 1955, pp. 4-5. La diferencia más importante con respecto al editorial es la desaparición de las alusiones al neorrealismo, precio que hubo de pagarse para conseguir ciertos apoyos al "Llamamiento" de la misma forma que se tuvo que retirar la firma de Muñoz Suay por su notoria filiación política. Pero precisamente sería Muñoz Suay quien en su intervención en las Conversaciones ("Caracteres del cine español") propusiera el modelo neorrealista, aunque no se hiciera alusión alguna en las conclusiones.

Este posibilismo en los objetivos a alcanzar quedó expresado en las conclusiones aprobadas por todos los participantes. Vamos a intentar resumir algunos de sus aspectos esenciales. En primer lugar, se pretende una racionalización de la censura que se materializaría en la redacción de un código, en la articulación de un sistema de recursos, en evitar la intervención de organismos ajenos en sus procesos y en la igualdad de trato para el cine español y el extranjero. En suma, se reclama una cierta ampliación del campo de lo decible y un aumento de la seguridad jurídica. Se renuncia, no obstante, al auténtico objetivo de los opositores (su desaparición, que sólo se pidió para los cine-clubs) por estimarlo inviable y por garantizar el consenso con los sectores afines al régimen representados en las Conversaciones. Por otro lado, se reconoce la necesidad de la protección estatal. Asentado esto, se pide un trato especial para el cine que no fuera netamente comercial y una regulación sobre las coproducciones que garantizase efectivamente la ampliación de mercados. Entre otros muchos puntos, merece la pena destacar la petición de que el NO-DO pierda el monopolio informativo y de que su exhibición deje de ser obligatoria.

Años después, el "Libro Verde" de la ASDREC vendría a ser la respuesta profesional a la situación creada por la crisis del sistema de protección levantado por García Escudero, que ya sabemos que viene a ser la traducción que la derecha salmantina hizo en la práctica de las conclusiones de las Conversaciones. El "Libro Verde" es un documento elaborado por la Comisión de Estudio sobre los Problemas del Cine Español en una reunión celebrada el 16 de abril de 1968, en la cual Bardem contó con la colaboración de correligionarios que no pertenecían al sindicato vertical. En este documento se iba más lejos que en las Conversaciones de Salamanca pues se establecía claramente la función represiva de la protección estatal. Allí podía leerse literalmente:

> **"A lo largo de estos treinta años el Estado adquiere la figuración psicoanalítica del padre omnipotente que premia y castiga en la misma medida que nos situamos en su orden o nos desvíamos de él. Premia con la Protección y castiga con la Censura…"**[38].

No obstante, de esta afirmación no se sacarían las conclusiones oportunas. Cuando, a pesar de las dificultades que impone la administración, la ASDREC celebra en marzo de 1970 la asamblea nacional en la que se discuten las conclusiones del llamado "Libro Verde", es interesante constatar que sus peticiones pueden leerse como una actualización de las resoluciones de las Conversaciones de Salamanca. Algunas propuestas son idénticas, como que el NO-DO deje ser obligatorio y exclusivo; otras son similares como la democratización de las "salas de arte y ensayo" (que no existían en 1955) que puede equiparse a las peticiones que antes se hicieron sobre los cine-clubes; otras, en fin, como la reforma de la protección o de la censura (que incluía reclamar la libre expresión en las distintas lenguas del Estado) no dejan de ser una adaptación a los tiempos de lo demandado quince años atrás. En esta línea, se pedía acabar con el trato de favor a las superproducciones extranjeras y las coproducciones,

38. Los subrayados son del original. El texto viene recogido en FONT, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976, p. 281.

estableciendo un mayor control sobre las condiciones laborales de la mano de obra o se exigía, por ejemplo, una puesta en marcha real del control automático de taquilla, una de las novedades de la década junto al espectacular crecimiento de las coproducciones.

Pero para esa fecha, la distancia abierta entre esa estrategia y la de la izquierda cinematográfica más allá del PCE era abismal. La celebración en Sitges en 1967 de una reunión internacional de escuelas de cine, había derivado al margen de su programa oficial, en una proclama espontánea de gran radicalidad contra la política cinematográfica y los intentos reformistas llevados a cabo desde los años cincuenta (Salamanca, Nuevo Cine Español, etc). Frente al trabajo que Bardem pudiera realizar en la ASDREC[39], en Sitges se pide lisa y llanamente la desaparición del sindicato vertical. Frente a la reforma, de la censura se pide su abolición. Frente a la racionalización de la protección, se anuncia que se renuncia a ella. En suma, Sitges proclamó la necesidad de hacer cine al margen de las estructuras administrativas e industriales, abriendo el camino a un cine ilegal y no comercial que se exhibirá en círculos clandestinos y minoritarios.

Estas nuevas condiciones de producción, distribución y exhibición van acompañadas de una consecuente ruptura en la práctica fílmica de los límites que impone el cine narrativo-representativo que Bardem nunca quiso abandonar. Esa ruptura fílmica tiene por sí misma una clara lectura política que, en el caso de algunos cineastas, es también explícita. Cuando así ocurre, está muy claro que el PCE queda desbordado por la izquierda. Los restos de este tipo de cine aún darán sus frutos en la Transición, uno de los momentos más pluralistas del cine español, pero de esas experiencias Bardem queda al margen[40]. Su reaparición como cineasta comprometido en la segunda mitad de los setenta con títulos como *El puente* (1976) y *Siete días de enero* (1978) supondrá una coherente adecuación a lo que había defendido por escrito y en cuantos foros tuvo a su alcance durante la dictadura. Su envoltorio formal estará en la línea del concepto de cine que hemos intentado definir en estas páginas mientras que sus contenidos servirán de apoyo a la estrategia del PCE en la Transición. Esto es, contribuirán al manido consenso, que podríamos considerar la actualización de la vieja consigna de la "reconciliación nacional".

Todo ello supone un ejemplar, a la vez que discutible, ejercicio de fidelidad a unas ideas. Y también la prolongación lógica de su largo combate contra la dictadura y la lucha por las libertades formales, que finalmente se consiguieron. En ese punto, los esfuerzos de Bardem no fueron en vano. Naturalmente ni el cine de la democracia ni la democracia misma se acabaron convirtiendo en los trampolines para la construcción del socialismo. Pero sería difícil demostrar que cualquier otro camino hubiera propiciado otros resultados y, en todo caso, el valor cívico de Juan Antonio Bardem, cineasta y agitador cinematográfico, nos parece incuestionable.

39. O lo que se llegó a pedir en el punto cuarto de las conclusiones de Salamanca: "Hay que dar mayor autoridad jurídica al Sindicato del Espectáculo".

40. De hecho, su aproximación al cine militante una vez muerto Franco, fue tangencial y sin tener una implicación directa como cineasta. Sólo puede reseñarse su participación como coordinador en el documental *Una fiesta por la democracia* o *El oro del PCE* (Andrés Linares, 1978), proyecto financiado por el PCE al integrar en su seno al Colectivo de Cine de Madrid. La presencia de Bardem en este trabajo se justifica en razón de su pertenencia al Comité Central del partido.

BARDEM ANTE LA INDUSTRIA

José Enrique Monterde

'El puente' (1976)

"...I*ndustrialmente raquítico*". Con esas palabras terminaba el famoso "pentagrama"[1] con el que Juan Antonio Bardem pretendía sintetizar el estado del cine español al cierre de las Conversaciones Cinematográficas celebradas en Salamanca entre el 14 y el 19 de mayo de 1955. De hecho Bardem había llegado a Salamanca como triunfador en el recién celebrado festival de Cannes, donde el cineasta no sólo había formado parte del Jurado, sino que había obtenido el premio de la crítica para su *Muerte de un ciclista*, exhibida fuera de concurso, ahora presentada –en versión íntegra- durante las Conversaciones en el salmantino teatro Bretón. Pero, ¿era apropiada esa caracterización de la industria cinematográfica española a mediados de la década de los cincuenta? ¿Partía tal afirmación de una pausada reflexión sobre el cine del momento o se correspondía con una opción táctica en el empeño contestatario salmantino? ¿Acaso esa idea de "raquitismo" derivaba de su propia experiencia de la industria nacional? En todo caso tomaremos esa contundente exclamación como punto de partida para replantear algunos de los aspectos definitorios de la industria cinematográfica española de esos años cincuenta –a los que en otro lugar hemos definido como una época de "continuismo y disidencia"[2]- revisados a través de las vicisitudes "industriales" del autor de *Calle Mayor*. No se tratará pues de reconstruir la trayectoria bardemiana en su vertiente o significación creativa, sino de recorrer a través de las circunstancias de sus diversos trabajos los jalones determinantes para la comprensión del momento cinematográfico, planteados aquí no en términos de determinación de un modelo explicativo general, sino desde el detalle personalizado en una labor profesional concreta.

Comenzaremos constatando que el acceso de Juan Antonio Bardem a la profesión cinematográfica llegó de forma insólita en el panorama español, aunque en realidad en el período 1947-61 sólo Luis García-Berlanga, José G. Maesso, José Mª Zabalza y Carlos Saura fueron los directores diplomados en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), si bien evidentemente otros graduados llegaron a la dirección, aunque precisamente Bardem nunca llegó a obtener el título oficial al suspender su práctica fin de carrera. Con ello se abría una nueva vía, distinta de las tradicionales hasta el momento: el meritoriaje, el trabajo como guionista o documentalista, la autoproducción o incluso la crítica.

1. El pentagrama completo rezaba así: "*El cine español hoy es: políticamente, ineficaz. Socialmente, falso. Intelectualmente, ínfimo. Estéticamente, nulo. Industrialmente, raquítico*".
2. AAVV.: *Historia del Cine Español*, Ed.Cátedra, Madrid 1995.

Evidentemente ese punto de partida no facilitaba las cosas en la misma medida en que lo haría una década después la legislación favorable a los egresados de la EOC, heredera del IIEC, en el marco del Nuevo Cine Español; antes bien, Bardem y sus compañeros tuvieron que vencer las reticencias de los profesionales bregados (recuérdese la desconfianza del equipo de *Esa pareja feliz*, su primera película, o la pelea a golpes entre Berlanga y el fotógrafo Manuel Berenguer en *Bienvenido Mr.Marshall*), además de las de los productores y distribuidores establecidos. Pero sin duda, a pesar de las dificultades inherentes siempre al arranque de una carrera cinematográfica, no deben olvidarse dos consecuencias muy favorables de ese paso por el IIEC: el conocimiento y apoyo más o menos intenso por parte de algunos profesores y los contactos con otros tantos compañeros dispuestos a comenzar una empresa semejante.

Conscientes de las dificultades de partida, desde muy pronto Bardem y sus compañeros optan por la vía de constituir su propia productora para llevar adelante sus primeros proyectos. Para ello nace en 1949 *Finis-Terrae*, a cuyo frente se sitúan dos alumnos del área de producción: Miguel Angel Martín Proharán y Cristóbal Márquez, al lado de otros condiscípulos del IIEC. La preeminencia del dúo Bardem-Berlanga se manifiesta cuando su opinión crítica sobre el guión frena un proyecto de José G.Maesso, número uno de la promoción; o cuando se afrontan hasta tres intentos fallidos: *Cerco de ira*, guión de Bardem, Berlanga, Soria y Navarro a partir de un encargo de Carlos Serrano de Osma, su dilecto profesor de dirección en el IIEC, para el cual se llega a pedir el permiso de rodaje (15-11-1949) pero que según Berlanga "*...comenzó a rodarse y no llegó a terminarse porque se nos acabó el dinero*"[3]; *El cielo no está lejos*, también con permiso de rodaje (23-9-1949) obtenido tras ganar el segundo premio del concurso de guiones de CIFESA, pero no desarrollado por motivos no demasiado claros, salvo que nos creamos el temor a la excesiva responsabilidad que han alegado sus artífices; y *La huida*, que no sólo obtuvo el cartón de rodaje tras un informe de censura parcialmente desfavorable (3-12-1949) sino para el que se realizan pruebas de reparto en los estudios CEA, pero cuyo rodaje también se detiene por "sentido del ridículo": "*veinticuatro horas antes de comenzar el rodaje de La huída, Luis y yo decidimos suspenderlo*"[4]. Y todo ello sin olvidar otros proyectos en forma de guión que se quedaron en una fase aún más temprana, como por ejemplo *El hombre vestido de negro* –escrita con Berlanga a principios 1950- y *El buen pastor*, en este caso guión no premiado en concurso del SNE (Sindicato Nacional del Espectáculo) de 1950.

Sin embargo, la propia experiencia –poco estudiada- de *Finis-Terrae* no desengañó a Bardem y sus compañeros: la repitieron con la constitución el 22 de noviembre de 1949 de Industrias Cinematográficas Altamira P.C., cuyo núcleo inicial aún estaba más poblado de

3. Declaraciones de L.G.Berlanga en: Cañeque,C.-Grau,M.: *¡Bienvenido, Mr.Berlanga!*, ed. Destino, Barcelona 1993, pág. 187.

4. BARDEM, J.A.: *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Ediciones B, Madrid 2002, pág. 82. Aprovechemos esta cita para advertir que estas memorias de Juan Antonio Bardem no significan ninguna aportación definitiva; ni siquiera una aportación significativa, no sólo por su pésima edición (numerosos fallos tipográficos), su fatal estructuración, sus repeticiones y sus incontables errores, atribuibles tanto a la desmemoria como a la precipitación y la ausencia de revisión, sino porque excesivas veces parece que se trate sólo de recopilar muchas cosas ya dichas por el autor en entrevistas anteriores –transcritas prácticamente de forma literal-, siempre en el marco de una cronología absolutamente imprecisa. Y eso dejando de lado cuestiones de tono o lagunas insalvables en determinados temas de interés historiográfico.

ex-alumnos del IIEC[5], si bien bajo el carácter de "socios-técnicos" y no capitalistas. La precariedad económica de la empresa condujo a posponer el proyecto de primera película a cargo de Bardem y Berlanga, en favor de una producción más "segura", *Día tras día*, a cargo del experimentado Antonio del Amo, a partir de un guión aportado por Juan Bosch[6], quien precisamente introdujo a Ricardo Muñoz Suay en el rodaje como script (y luego ayudante de dirección al sustituir al propio Bosch tras la pelea de éste con del Amo: ahí conocería a Bardem y Berlanga).

Sería, pues, en el seno de Altamira P.C. donde Bardem –siempre junto a Berlanga- iniciaría su labor como director en *Esa pareja feliz*, un guión acabado en el verano de 1950 y origen de un cuidadoso *story-board*...luego inservible en el momento del rodaje (iniciado el 16 de abril) y la postproducción (acabada el 6 de octubre de 1951), plazo largo dada la escasez de película virgen, secuela todavía –como el obligado rodaje nocturno en estudio- de las carencias producto del aislamiento autárquico. En realidad, la puesta en marcha definitiva de la producción parece haber dependido del donativo de 300.000 ptas. por parte de un señor salvado de morir ahogado por un integrante de la productora (¡), según declaración de Berlanga. Sea o no verdad, sirve de demostración de los raros caminos que podía seguir la financiación del cine español del momento, ese cine que la propia película parodiaba en la escena de arranque.

La siguiente experiencia de Bardem con el sector de producción fue bastante triste: el asunto *Bienvenido Mr.Marshall*. Mucho se ha escrito sobre él como para reproducir toda la historia. En breve: según el acta de incorporación a la empresa donado recientemente por Paco Canet al IVAC, Bardem, Berlanga y Muñoz Suay fueron contratados el 20 de febrero de 1952 por UNINCI[7] para la redacción del guión de *Bienvenido Mr.Marshall* (los tres al parecer, según la referencia al documento en una nota de prensa), siempre que se atuviesen al "*carácter cómico y el ambiente andaluz*" y respetasen un anterior compromiso con la actriz-cantante Lolita Sevilla. Además, el acuerdo ampliaba a otros posibles proyectos las respectivas elaboraciones y eventual dirección de guiones propios o ajenos por parte de Bardem y Berlanga, así como el control de guiones y planes de producción para Muñoz Suay. Para entender como funcionaba una productora pequeña como UNINCI, hay que decir que el salario recibido por Bardem –y Berlanga- consistía en una cantidad en metálico -10.000 ptas.- y otra en acciones de la propia compañía; anotemos que dada su mala situación económica Bardem

5. Además de Bardem y Berlanga debemos añadir como núcleo inicial a Miguel Angel Martín Proharán, Cristobal Márquez (tesorero) y José Mª Ramos Ruiz de Azúa,, el grupo de los "filósofos" (Paulino Garagorri, Joaquín Gurruchaga y los hermanos Rodríguez Huéscar) y Maesso. Algo más tarde se incorporó gente ajena a la primera promoción del IIEC como Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay y Alfredo Ferrando Nieto, aparejador del Ayuntamiento de Madrid con el cargo de director-gerente, dentro de un grupo que pasaría de la treintena de socios.

6. Hay que observar que según Maesso la presencia de Bosch en el guión fue introducida por C.B.Films, la distribuidora de la película pese al asesoramiento habitual de Altamira por parte de la Mercurio Films de Pedro Couret.

7. La Unión Industrial Cinematográfica, S.A. había sido creada en 1949 bajo el control de los valencianos Vicente Sempere y Francisco Canet. Sólo había producido minoritariamente *Cuentos de la Alhambra* (F.Rey, 1950) –con Peninsular Films- y según algunos *El sótano* (J.de Mayora, 1949), algo desmentido por Julio Pérez Perucha. También se contaba a los hermanos Reig, Federico Ferrer Tuset, Sirio Rosado Fernández y el tesorero Federico Molina del Amo entre sus socios. Tras *Bienvenido Mr.Marshall*, UNINCI sólo produjo *Fulano y Mengano* (J.L.Romero-Marchent, 1955), auténtico fracaso de distribución pues no se estrenó en Madrid hasta 1959, hasta la remodelación emprendida en 1957, si bien estuvo detrás de proyectos fallidos como el de *Cinco historias de España*, a cargo de Cesare Zavattini.

consiguió que le pagaran 15.000 en efectivo y 10.000 en acciones, pero aún y así dadas las dilaciones en el desarrollo del proyecto –ya que no contaron con la prevista distribución de CIFESA- Bardem exigió la recompra de sus acciones, lo cual fue considerado como una traición por la empresa, que le represalió dando la dirección en exclusiva a Berlanga (y con ello las 100.000 ptas. de salario). Poco después de la ruptura, un crédito de un millón de pesetas del Banco Mercantil e Industrial (cuyo presidente era hijo de Rafael Salgado, fundador de los estudios CEA no casualmente utilizados para el rodaje) junto a algunos fondos propios permitió realizar *Bienvenido Mr.Marshall*. Pero no menos significativo de las prácticas de la industria de producción en aquella España fue el hecho de que la película estuviese ya amortizada antes de estrenarse, gracias al "hinchado" de los costes y las correspondientes subvenciones obtenidas. Con un coste real cercano a los 2,5 millones –frente al "oficial" de 4 millones-, rodada en Guadalix de la Sierra, a menos de 50 kms. de Madrid, para no pagar dietas y pese a no contar con el tantas veces decisivo "crédito sindical", bastó con la obtención del "interés nacional" y otras subvenciones por un valor total de 2 millones, junto a uno de los dos primeros premios del SNE de 1953 (por valor de 475.000 ptas.) para que los réditos de la explotación comercial –nacional e internacional- fuesen puros beneficios[8], lo cual repercutió en una buena campaña de promoción y en la capitalización de UNINCI durante varios años.

Alcanzada ya una cierta notoriedad, los siguientes contactos de Bardem con el sector de producción se orientaron hacia formas más tradicionales de la relación director-productor. De una parte, Benito Perojo –dedicado ya exclusivamente a la producción- le tentó dos veces para que dirigiese sendas zarzuelas: *Bohemios*, cuyo guión –en colaboración con Berlanga- algunos han tildado de "disparatado", y *Doña Francisquita*, donde Perojo quería que reemplazase a Mur Oti, aunque finalmente fue Vajda quien la dirigió[9]. Salvadas esas "tentaciones", Bardem entró en contacto con la Unión Films de Eduardo Manzanos, también director y guionista, para la producción de *Cómicos*. A diferencia de *Bienvenido Mr.Marshall*, ahora no se trataba de un encargo sino de un proyecto muy personal, hasta el punto de que la protagonista estaba inspirada en su prima Conchita Bardem y el guión había sido escrito con gran rapidez durante quince días de noviembre de 1951. Tras diversas lecturas privadas del guión, en una de las cuales Emilio Navascués –todopoderoso propietario de los estudios y distribuidora Chamartín- no pasó de la tercera página, y perdido el interés de Edgar Neville por producirlo, Bardem logró el acuerdo de Manzanos[10], al que conocía por haber sido su jefe de centuria en la Organización Juvenil de FE y las JONS en San Sebastián durante la guerra. Manzanos actuó como productor al uso por ejemplo en la elaboración del

8. Para mayores detalles véase "Contexto histórico-económico de *Bienvenido Mr.Marshall*", en Pérez Perucha, Julio (ed.): *Bienvenido Mr.Marshall...50 años después*, Cuadernos de la Filmoteca-IVAC, Valencia 2004.

9. Julio Diamante ha manifestado en alguna ocasión que él había sido el redactor del guión a partir de un argumento de Bardem y Berlanga, no realizándose debido al fallo de la coproducción y problemas de reparto. Por otra parte, en sus memorias Bardem confunde *Doña Francisquita* con *Luisa Fernanda* (pág. 192).

10. La ideología franquista de Manzanos –uno de los grandes impulsores del *spaghetti-western* de los años 60- no se alteraría con el tiempo, si se recuerdan entre sus films títulos como *Morir en España* (1964) –réplica del *Mourir à Madrid* de Rossif-, *Proceso de Gibraltar* (1967), *España debe saber* (1976) o *¡Franco! Un proceso histórico* (1980), sin olvidar su responsabilidad en la salida del propio Bardem de la presidencia de la ASDREC en 1975.

reparto: haciendo caso a la sugerencia de Alberto Soiffer para dar el papel protagonista a la argentina Elisa Christián Galvé –bien aceptada por Bardem- y rechazando a María Asquerino para el personaje de Marga, aunque aceptando a Emma Penella, que por primera vez no sería doblada. Pero más seria era la condición impuesta al guionista-director en su contrato, según relata el propio cineasta: "*...si en los tres primeros días de rodaje yo me pasaba en tiempo y en dinero del presupuesto establecido: horas de trabajo, negativo gastado, etc., Unión Films podía echarme tranquilamente de la película y sustituirme por otro director*". No se crea, sin embargo, que la presencia de un clásico productor profesional significase abandonar el territorio de la chapuza y el miserabilismo: el propio Bardem tuvo que pagar de su pecunio el alquiler del cine Calatrava para el visionado periódico del material positivado... Considerando que la Junta de Clasificación y Censura concedió a *Cómicos* el "interés nacional", que significaba una aportación estatal del 50% del coste de la película y que obtuvo las 400.000 ptas. del segundo premio del SNE de 1955, seguro que Manzanos salió bien parado del asunto. Todavía hubo otra colaboración entre Bardem y Manzanos en esos años, cuando éste compró el guión de *Carta a Sara*, aunque finalmente no lo dirigió Bardem, sino el propio Manzanos –junto al italiano Ludovico Bercovici- tiempo después, en 1956.

Menos personal fue el origen de *Felices Pascuas*, ya que se trataba de un guión escrito en colaboración con José Luis Dibildos y Alfonso Paso –autor de la idea argumental- que ya tenían convencido a Alvaro Capdevila (Exclusivas Floralva) para su producción-distribución. De nuevo fue Capdevila quien impuso al francés Bernard Lajarrigue frente a la idea inicial de volver a contar con Fernando Fernán-Gómez y Elvira Quintillá, los intérpretes de *Esa pareja feliz*; uno más de los errores de reparto tan frecuentes en el cine español derivados de falsas intuiciones de sus productores. Siendo probablemente un film menor dentro de su filmografía –comenzando por la consideración de su propio director- vale la pena recordar que la letra del villancico que entonaban al comienzo de la película decía: "*¡Viva el productor, viva la censura, viva el Sindicato, viva el señor cura!*"

Hablando de *Felices Pascuas*, Bardem recordaba que "*...había escogido a Carlitos Goyanes, quizá porque jugaba muy bien al fútbol. Descubrí a lo largo del rodaje que era el peor actor del mundo*". Eso probablemente significaba el comienzo de su contacto con el padre de Carlitos, Manuel J.Goyanes, con un amplio currículo en el campo de la producción cinematográfica, sobre todo como director general de producción de Cesáreo González-Suevia Films (1945-51) y Vicente Escrivá-Aspa Films (1951-54). En 1954 Goyanes se había independizado al constituir Guión Films, intentando desarrollar una política de coproducciones de un cierto nivel cualitativo, para lo cual Bardem le resultaría valioso. De entrada, el director de *Cómicos* se había responsabilizado de los diálogos de la versión española de la coproducción *El Torero / Châteaux en Espagne* (R.Wheeler, 1954), pero lo cierto es que Goyanes[11] estaría detrás de las tres siguientes y fundamentales películas de Bardem.

El origen de *Muerte de un ciclista* parece remontarse al encuentro en el Festival de Cannes de 1954 entre Bardem y Goyanes, cuando el primero propone rodar una historia basada

11. No obstante la fama —y el dinero— de Goyanes llegarían sobre todo con el lanzamiento de la actriz infantil Marisol en 1959 y su posterior explotación durante la década de los 60, llegando incluso a casarla con su hijo el antecitado Carlitos Goyanes.

en un relato de Luis Fernando de Igoa –traductor, guionista y antiguo censor- a partir de una noticia de sucesos. En este caso, Bardem logró imponer mediante ciertas artimañas y la complicidad del operador Alfredo Fraile a Lucía Bosé como protagonista, frente al empeño de Goyanes de contratar a la mexicana Gloria Marín; sin embargo, las necesidades de la coproducción significaron la desaparición de Fernando Rey y Margarita Lozano del reparto, reemplazados por Otello Tosso y Bruno Corrà, mientras que Alberto Closas fue contratado siguiendo las indicaciones de Benito Perojo, con el que por otra parte Goyanes había comenzado a trabajar en 1934 y con cuya hija estaba casado. Tampoco logró Bardem imponer a Ricardo Torres (fotógrafo de *Cómicos*) como operador, en favor de Alfredo Fraile, mientras que su habitual ayudante, Jesús Franco, también fue sustituido por José Luis Monter. En cuanto al contrato, por primera vez Bardem trabajaba a partir de un porcentaje de los beneficios: un 40%, ampliado al 45% si obtenía algún premio internacional. De hecho, con *Muerte de un ciclista* Bardem entraba de forma ya plena en la política de coproducciones que iba a caracterizar la década tras los convenios firmados a partir de 1953 con Francia e Italia. En este caso la coproducción fue laboriosa, hasta el punto de que pasaron varios meses entre la presentación del contrato de coproducción (3 de noviembre de 1954) y su aprobación (7 de marzo de 1955), cuando en realidad el film ya estaba rodado. La coproducción se desarrolló entre Guión Films y Suevia Films por parte española e inicialmente Araldo Films y luego Trionfalcine por la italiana, bajo un régimen de "gemelización". Es decir, la parte española aportaba el 70% de la inversión (cifrada oficialmente en 5.803.808 ptas.), mientras que el compromiso se extendía a la producción de otro film en Italia donde pasaría a ser el inversor minoritario –con el 30%-, aunque no haya acuerdo sobre cual era el film italiano previsto, que en realidad nunca llegó a realizarse, fuesen *Sciacalli umani* o *Marcia nuziale* (o *La scugnizza* según Cerón). De la misma forma, la presencia de Suevia Films, la compañía de Cesáreo González predominante en el cine español de los 50 tras la caída –como productora al menos- de CIFESA, nos marca otro aspecto decisivo de la industria del momento: la importancia del sector de distribución.

En realidad, la financiación del cine español de la época era poco menos que imposible sin la complementariedad entre la protección estatal y la intervención de los distribuidores. En su doble función de control y apoyo, la protección se centraba en el sistema de clasificaciones por la (supuesta) calidad, aunque ya desde 1952 desvinculada de la concesión de permisos de doblaje, y el crédito sindical; por su parte, la distribución no sólo significaba la posibilidad de que los films llegasen a exhibirse en las salas, sino que aportaban un importante avance sobre los ingresos de explotación. Recordemos que *Esa pareja feliz* tardó cerca de dos años en estrenarse (del primer pase privado en el cine Pompeya el 12 de octubre de 1951 hasta el estreno en el cine Capitol el 31 de agosto de 1953). El motivo de tal retraso fue la precipitada venta del permiso de importación para un film norteamericano –por sólo 830.000 ptas. frente al 1.100.000 que era habitual- y el hecho de que la mala clasificación obtenida -3ª categoría revisada luego a 2ªB en el breve paso de García Escudero por la Dirección General de Cinematografía- significase la no concesión de más licencias, por lo que al no contar con distribución desde el principio fuese complicado encontrar distribuidora. Finalmente, la Iris Film, modesta empresa de Miguel de Miguel, afrontó la distribución, con-

siguiendo estrenarla –aún en las malas fechas veraniegas- al amparo del éxito de *Bienvenido Mr. Marshall*, un film que también experimentó problemas iniciales de distribución, al ser rechazado –como dijimos- por CIFESA, aunque luego Mercurio Films se hizo cargo de ella. Por otra parte, los casos de *Cómicos* y *Felices Pascuas* fueron más sencillos, por la presencia de Exclusivas Floralva como productora desde el comienzo del proyecto en la segunda, mientras que la distribución de la primera fue asumida por CEA, la compañía titular de los estudios donde había sido rodada.

El éxito nacional e internacional de *Muerte de un ciclista*, que había obtenido una calificación de 1ªA (y 2 millones de subvención), renunciando luego Goyanes por prudencia a la petición del "interés nacional" tras la detención de Bardem de febrero de 1956, impulsó con naturalidad la siguiente producción de *Calle Mayor*. En este caso Guión Films iba a desarrollar una coproducción con Francia, aprovechando la resonancia crítica en Cannes y la buena marcha comercial en ese país de *Muerte de un ciclista*: en primera instancia con el prestigioso Georges de Beauregard, luego reemplazado por Serge Silberman. Ahora, el prestigio alcanzado por el cineasta le permitió situar a Betsy Blair como protagonista, mientras que José Suárez obtenía su papel por ser actor de Suevia Films, la casa "nodriza" que respaldaba a Goyanes; sin embargo, también esta vez las derivaciones de la coproducción forzaron la colocación de Michael Kelber por Alfredo Fraile al frente de la fotografía del film. Las circunstancias inesperadas que acompañaron el rodaje de *Calle Mayor* tuvieron, entre otras, una consecuencia que afectó a la producción: con Bardem en las celdas de la DGS, un asustado Goyanes[12] vendió el 50% de su parte a Cesáreo González. Sería este último quien, por otra parte, reaccionó con agilidad cuando el gobierno español puso impedimentos a la presencia del film en la Mostra de Venecia, enviando clandestinamente una copia a París para que fuese visionada por el comité de selección veneciano.

La buena acogida de *Calle Mayor* contribuyó –a pesar de todo- a que Manuel Goyanes volviese a producir la tercera y última de sus películas con Bardem: *La venganza*. El alto presupuesto del empeño[13] (primer film en eastmancolor de Bardem, con 50.000 metros de película gastada y numerosas localizaciones en exteriores naturales) implicó una presencia más directa de Suevia Films –en cierto modo Goyanes actuaba más como productor ejecutivo- y la elección de un partenaire italiano importante, la Vides romana. Eso permitió contar con la participación de Raf Vallone para constituir el terceto protagonista con Carmen Sevilla y Jorge Mistral, que ya habían obtenido sendos éxitos juntos en *La hermana San Sulpicio* (1952) y *Un caballero andaluz* (1954), eso sí, muy lejos de la inicial idea de Bardem de utilizar actores no profesionales, como los de *La terra trema* viscontiniana. Sin embargo, cubierta la distribución nacional por parte de Suevia, el hecho de que fuese la MGM (Metro Goldwyn Mayer) la encargada de la distribución internacional –poco después del final del boicot de la MPEA, como represalia ante las cuotas de pantalla y dis-

12. Un Goyanes que según el propio Bardem al ver la película por primera vez dijo que "*era la película más aburrida que había visto en su vida*" (pág.293)

13. Frente a los 5.803.808 ptas. de coste de *Muerte de un ciclista* se pasaba aquí a los 8.285.260 ptas., una cantidad auténticamente importante para la época.

'Esa pareja feliz'

tribución introducidas en España- reportó nuevos problemas: las 2 horas y 45 minutos del primer montaje, la MGM obligó a reducirlas a 2 horas exactas, alcanzándose una duración final de 1 hora y 48 minutos. Por tanto, *La venganza* se vio seria, casi decisivamente, mutilada por esa exigencia multinacional; pese a ello alcanzó la clasificación 1ªA, superando los numerosos reparos introducidos por la censura previa del guión, y se vio recompensada con un modesto tercer premio del SNE.

Cerrada la etapa de trabajo al servicio de Manuel Goyanes, se produjo con *Sonatas* el retorno de Juan Antonio Bardem a la productora UNINCI. Sin embargo, tal retorno no era fruto de ninguna casualidad, sino de los cambios que progresivamente se habían dado en la empresa, desde los ya lejanos tiempos de *Bienvenido Mr.Marshall* cada vez más vinculada al PCE. De hecho, la preponderancia creciente de Ricardo Muñoz Suay en los entresijos de UNINCI –como para justificar el gasto en el fallido intento de captar a Zavattini y Berlanga para un film o el desarrollo de la coproducción de *Tal vez mañana* (G.Pellegrini, 1958)- la convirtió en un inequívoco refugio de disidentes más o menos proclamados del franquismo,

compañeros de viaje cuando no militantes del PCE[14]. Dentro de esa estrategia, resultó lógico –aunque a la postre contraproducente[15]- el nombramiento de Bardem como presidente de la compañía el 7 de noviembre de 1957. Ni siquiera esbozaremos aquí una aproximación a la historia interna de UNINCI, pues especialistas tiene la materia; simplemente resituaremos el siguiente –y último- tramo de nuestro recorrido por la obra bardemiana, desarrollado en el seno de UNINCI y comprendiendo dos películas: *Sonatas* y *A las cinco de la tarde*.

Lo más interesante de la historia industrial de *Sonatas* gira en torno a su naturaleza como coproducción. También fue Cannes el escenario del arranque del proyecto: allí fue donde Bardem tomó contacto con el productor mexicano Manuel Barbachano Ponce, responsable entre otros de títulos como *Raíces* (B.Alazraki, 1955), *Torero* (C.Velo, 1956) y *Nazarín* (L.Buñuel, 1958). Tras no convencer a Barbachano de adaptar *Tirano Banderas*, Bardem aceptó abordar las *Sonatas* valle-inclanescas, en el marco de un acuerdo según el cual a este primer proyecto le sucederían otros dos más: la anhelada *Titano Banderas*, a rodar en su totalidad en México, y otro no precisado pero rodado en España. Por su parte, la coproducción de *Sonatas* correspondía a un estricto reparto al 50% no sólo del coste del film, sino en cuanto su rodaje también se desarrollaría al 50% entre España y México: la *Sonata de primavera* en tierras aztecas y la *Sonata de otoño* en la Galicia originaria del escritor; eso sí, se mantenía la identidad de un único director (Bardem, por supuesto) y un protagonista central también único para los dos episodios: Paco Rabal como marqués de Bradomín. Todo ello dependía del buen acuerdo entre particulares, ya que el no reconocimiento diplomático del gobierno franquista por la república federal mexicana implicaba la inexistencia de cualquier tratado de coproducción. De nuevo la coproducción iba a traer servidumbres en el reparto artístico del film: siendo la presencia de María Félix como co-protagonista una condición insuperable, la parte española se vio "obligada" a equipararla con una estrella nacional de semejante alcance. Por eso fue escogida Aurora Bautista, por delante de Lucía Bosé (a quien su marido Luis Miguel Dominguín impedía volver al cine) y María Asquerino, en uno de los errores de *casting* más clamorosos del momento. Curiosamente, pese a la ambición que acompañaba a *Sonatas,* UNINCI tuvo serios problemas para encontrar distribuidora, tras la "espantada" de Suevia Films, hasta que finalmente la aceptó el empresario de la exhibición José Mª Reyzábal, al frente de *Izaro Films*. Por otra parte, la MGM también se echó atrás en la distribución mundial –en lo que pudo influir el fracaso veneciano del film-, mientras que el propio Barbachano se desinteresó del asunto, centrado en otros proyectos. De todas formas, en esos momentos el prestigio internacional de Bardem aún era alto, de forma que cuando se trasladó a Hollywood para asistir a la concesión de los premios de la Academia, entre cuyas nominaciones a la mejor película de habla no inglesa se encontraba *La venganza*,

14. Entre las personas situadas en la órbita de UNINCI en esos años finales de los 50 cabe mencionar a Paco y Damián Rabal, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Rey, Fernando Chueca, Paulino Garagorri, José Luis Sampedro, Pío Caro Baroja, Guillermo Zúñiga, Eduardo Ducay, Julio Diamante, Joaquim Jordá, Jesús Fernández Santos, Carlos Saura, Elías Querejeta, Román Gubern, Antxón Eceiza, José Gutiérrez Maesso (director-gerente durante una breve etapa), Federico Molina del Amo (administrador y tesorero) y Domingo González Lucas "Dominguín", como gerente.

15. Una de las grandes acusaciones a Bardem en UNINCI ha sido su oposición a abordar determinadas propuestas de cineastas debutantes tan prometedores como Marco Ferreri o Carlos Saura, sin olvidar la incomprensión respecto a Berlanga que, al ver rechazadas diversas propuestas, había abandonado la compañía.

el cineasta español recibió la invitación de la MGM para preparar un guión, *Last Autumn*, para ser producido entre los estudios británicos de Pinewood y los exteriores de la Costa del Sol, con un presupuesto inimaginable para cualquier película española. Sin embargo, mes y medio después de haber enviado el guión –para el que contó con la colaboración de Emilio Sanz de Soto- a los Pinewood Studios, Bardem recibió sin más una respuesta negativa. Tiempo después creyó comprender que eso fue la resultante de su desconfianza y desplante respecto a Jacques Bar, cuando éste le visitó en Santiago de Compostela durante el rodaje de *Sonatas*, sin saber o comprender que Bar era el hombre de la MGM en Europa, el encargado de proponer los proyectos que permitiesen mover los fondos recaudados en este continente a través de producciones realizadas en él, siguiendo ésta una de las prácticas más características asociadas al desembarco de Hollywood en los estudios europeos en los años cincuenta y sesenta.

Cerraremos nuestro recorrido –que no la historia del papel de Bardem en UNINCI, a punto de entrar en el desgraciado "éxito" de *Viridiana*- con la producción de *A las cinco de la tarde*. Esta producción no deja de tener también su propia intrahistoria; el punto de partida fue la voluntad de reaprovechar un fallido proyecto sobre el universo taurino fechado en 1958: *La fiera*. Tras un laborioso período de escritura del guión, Bardem lo elaboró pensando en Luis Miguel Dominguín y su esposa Lucía Bosé como protagonistas, aprovechando el arrastre de un torero bien visto desde la izquierda y suficientemente conocido en el extranjero, de forma que se presumía el interés de una multinacional como la Fox para su distribución mundial, tal como creyó entender –al parecer muy mal- Pedro Couret (Mercurio Films). Asegurada la presencia de Dominguín mediante un oneroso anticipo de un millón de pesetas, devuelto al cabo de bastante tiempo de ser reclamado, se organizó un viaje a París de todo el grupo implicado (Bardem, Maesso, Couret, Dominguín y Bosé) para presentar el proyecto a la central europea de la Fox, que en verdad no se había comprometido a sufragar los 350.000$ anunciados por Couret, a lo que se añadía que al parecer el guión resultaba del todo punto descabellado, pues el ya madurito Luis Miguel debía encarnar a un ¡aprendiz! de torero. Ese rotundo fracaso, que fue una de las causas de la salida de UNINCI por parte de Maesso, hizo abandonar el proyecto de *La fiera* durante un tiempo.

Algún tiempo después, cuando Bardem decidió abandonar su intención de adaptar *Young Sánchez*, el relato boxístico de Ignacio Aldecoa, por las hipotéticas concomitancias con *Rocco e i suoi fratelli* que estaba rodando Luchino Visconti, el cineasta retornó a la idea de *La fiera*, en busca de un escenario para su pretendida reflexión transpuesta sobre la lucha de clases. Ese momento coincidió con el estreno en el Teatro Lara de *La cornada*, obra de Alfonso Sastre (de quien años atrás Bardem ya había querido adaptar *Escuadra hacia la muerte*), de forma que de acuerdo con el escritor, decidió sumar ambos referentes y escribir en la primavera-verano de 1959 el nuevo guión de lo que iba a ser *A las cinco de la tarde*, contando con la colaboración del propio Sastre. La posición (excesivamente) preeminente de Bardem en UNINCI, a pesar del fracaso económico de *Sonatas*, le permitió controlar plenamente el reparto, que jugó la carta de la casi inédita cinematográficamente Nuria Espert o de la debutante Julia Gutiérrez Caba (en lugar de Emma Penella), al lado de Paco Rabal y Germán Cobos, felizmente preferido a Fernando Guillén y sobre todo Carlos Larrañaga, los otros

candidatos al papel del torero joven. En verdad, el papel de UNINCI en esta producción fue precavidamente reducido, ya que se limitó a ejercer un *service* (con su 15% de beneficio industrial) para la MGM que financió el proyecto en pesetas constantes y sonantes, a cambio de la propiedad del film y de su (escasa) distribución mundial, siempre dentro de su política de reutilización de los fondos monetarios retenidos en España. Esa presencia de la todopoderosa MGM significó, como en el caso de *La venganza*, ciertas depuraciones censoras (sobre todo en la escena de la compra de los críticos taurinos por parte del apoderado) y también una nueva nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa-

Dentro de nuestro recorrido por la vida "industrial" de Juan Antonio Bardem durante los años cincuenta hemos hecho referencia a algunas participaciones de sus películas en certámenes internacionales. Pero tal vez valga la pena analizar su papel en lo que llamaríamos el "sector internacional" de la industria cinematográfica española, aunque el caso del autor de *Cómicos* fuese notablemente particular y casi excepcional. En efecto, Bardem fue el cineasta español –dejando a Buñuel aparte- con mayor proyección internacional en aquellos años, incluso a pesar de los problemas de censura que pudiera sufrir en España (aunque ninguno de sus proyectos fue vetado totalmente). Representante máximo de la disidencia interior –recuérdese la presión de los sindicatos cinematográficos franceses en pro de su liberación cuando fue detenido en febrero de 1956, en pleno rodaje de *Calle Mayor*, con la venida a Madrid del cineasta y abogado André Cayatte-, Bardem representó en aquellos años la tradicional ambigüedad de tantos regímenes autoritarios entre la pura represión y la aparente tolerancia. De una forma u otra, sus films tuvieron una notable trascendencia en el exterior, cuando menos desde la revelación de *Bienvenido Mr.Marshall* –en la que él se consideraba plenamente implicado- en el festival de Cannes de 1953. Consecuencia del eco obtenido, el film fue estrenado de inmediato en el cine Marboeuf de París (julio 1953) y en el Curzon de Londres (1955), en el marco de una interesante carrera internacional.

Ya en el seno de su producción como director en solitario, también *Cómicos* fue presentada en Cannes 1954, en compañía de *Todo es posible en Granada* (J.L:Sáenz de Heredia) y *Doña Francisquita* (L.Vajda). Ahora bien, el desastre habitual en la promoción oficial del cine español en los festivales internacionales se expresó en la exhibición del film de Bardem –que por otra parte llegó tarde al pase por estar rodando ya *Felices Pascuas*- sin ningún tipo de subtitulado, algo que veremos se repetirá incomprensiblemente en posteriores ocasiones. Según parece, hubo que repetir el pase del film dado que el Jurado (en el que se incluía Luis Buñuel) no se había dignado a acudir al pase del film...Si bien *Cómicos* no logró ninguna recompensa, como tampoco *Felices Pascuas* en su exhibición –también sin subtítulos- en la Mostra de Venecia de 1954, gracias a una invitación del Circolo Romano del Cinema, la primera sí logró estrenarse en París en 1955, bajo el patrocinio de la Asociación Francesa de Actores, con Madeleine Robinson como maestra de ceremonias. Pero en ese momento el reconocimiento internacional de Bardem ya había "estallado", gracias a su presencia en Cannes como jurado y la presentación fuera de concurso de *Muerte de un ciclista* (de nuevo sin subtítulos...), pese a lo cual ganó el premio de la FIPRESCI. Ese éxito significó un rápido estreno parisino (unido obviamente al estreno italiano –bajo el título de

Gli egoisti- como lógica consecuencia de ser una coproducción) y la máxima entronización del cineasta en la cúspide del cine mundial, siendo incluido en la lista de los 10 directores más destacados del momento, etc. Sin embargo, el contraste con ese éxito aparentemente imparable venía dado por las primeras advertencias de la crítica internacional sobre los excesos de la inspiración bardemiana en títulos ajenos, que le llevarían a la acusación de plagiario por los sectores más extremistas (con Truffaut y los suyos a la cabeza). Indudablemente eso abriría otro campo de debate que se nos escapa: aquilatar el peso de determinados referentes extranjeros en la inspiración sobre todo argumental de sus films, con la salvedad de que en vez de ser ocultadas por el propio realizador, fuesen a veces ostentosamente aireadas por él mismo, en una mezcla de prepotencia ("yo en un nivel tan alto como...") e ingenuidad. Desde las relaciones de *Esa pareja feliz* con títulos como *Se escapó la suerte* (Antoine et Antoinette; J.Becker, 1947), *Navidades en julio* (Christmas in July; P.Sturges, 1940) o *De hoy en adelante* (From This Day Forwatd; J.Berry, 1946), hasta el empeño viscontiniano –*La terra trema* y *Senso* mediante- de *Sonatas* y tal vez *A las cinco de la tarde*, ese asunto será una constante paralela a las decrecientes alabanzas internacionales recibidas por sus films[16].

De todas formas, todavía *Calle Mayor* tuvo una gran recepción en la Mostra veneciana de 1956, donde pese a las presiones del gobierno franquista para silenciar el nombre de Bardem, su film logró de nuevo el premio FIPRESCI y una mención a la interpretación de Betsy Blair –a la que había conocido en Cannes 1955, el año de *Marty*-, imposibilitada para ganar ningún premio al haber sido doblada. También *La venganza* acudió al Festival de Cannes de 1958 (de nuevo junto al Sáenz de Heredia de *Faustina*), donde renovó el premio FIPRESCI pero ya en el marco de una respetable división de opiniones. Pero el final del ciclo favorable para la crítica internacional llegó con la participación de *Sonatas* en Venecia, donde la francesa revista *Arts* publicó su célebre artículo "La Mort d´un Bardem"; probablemente, los tiempos simbolizados por los "nuevos cines" comenzaban a dejar envejecidas las propuestas bardemianas, más allá de su progresiva pérdida de pulso. *A las cinco de la tarde* ya sólo pudo acudir al Festival de Mar del Plata en enero de 1961, no sólo no ganó nada sino que inició la polémica provocada por el diario *Pueblo* con su explosivo titular: "Bardem fracasa en Mar del Plata". Decididamente, ahí terminaba una época en la larga trayectoria cinematográfica de Juan Antonio Bardem, en la que no dejaban de manifestarse todas las luces y sombras del cine español de los años cincuenta.

16. Hagamos una breve recopilación: de *Eva al desnudo* (All About Eve; J.L.Mankienwicz, 1950) a *Luci di varietà* (A.Lattuada-F.Fellini, 1950) respecto a *Cómicos*; la obvia *Cronacca di un amore* (M.Antonioni, 1950) o también *Ossessione* (L.Visconti, 1942) en relación a *Muerte de un ciclista*, ambas vistas por Bardem en las dos Semanas de Cine Italiano celebradas en Madrid en 1951 y 1953; *Los inútiles* (I vitelloni; F.Fellini, 1953) y *Las maniobras del amor* (Les Grandes manoeuvres; R.Clair, 1955), denunciadas por Robert Benayoun cuando el pase de *Calle Mayor* en Venecia; e *Il cammino della speranza* (P.Germi, 1950), también vista en la Segunda Semana madrileña, pero también la mucho menos evocada por la crítica *Non c´é pace tra gli ulivi* (G.De Santis, 1950), donde trabajaran Raf Vallone y Lucia Bosé...

2ª. PARTE

GRANDES ESPERANZAS

ESA PAREJA FELIZ (1951)
o la frescura de la primera obra

Ángel Luis Hueso

(Universidad de Santiago de Compostela)

A lo largo de la historia del cine, y en el caso español sucede de manera similar, nos encontramos frecuentemente con películas que ocupan un lugar significativo en la evolución del medio debido a una serie de circunstancias, y que por ello han sido estudiadas en repetidas ocasiones.

Es muy común el hecho de que se vuelva sobre estos filmes de manera sistemática, buscando resaltar aquellos elementos que los singularizan en el contexto histórico de su época y que en mayor o menor grado han sido asumidos por todos los estudiosos; sin embargo, es preciso reconocer que en muchas ocasiones surge una gran dificultad para poder expresar algo nuevo y original sobre unas imágenes que han sido leídas reiteradas veces y con planteamientos diferentes.

Pero, a la vez, no podemos olvidar que la historia se construye merced a continuas reflexiones sobre las aportaciones que los hombres han hecho en épocas anteriores; cada generación se ve obligada a revisar los acontecimientos pretéritos aplicando sus propias perspectivas y teniendo en cuenta las premisas y valores que son válidos en cada circunstancia.

La dialéctica entre estos dos aspectos (obras ya estudiadas/necesidad de volver sobre ellas) se convierte en uno de los elementos más interesantes de dinamización histórica en tanto en cuanto marca ritmos distintos y avances y retrocesos alternativos a la hora de valorar etapas del pasado. A su vez obliga a una reflexión continua que trae como consecuencia más inmediata el que no se acepten sin más las valoraciones que se han hecho sobre los hechos anteriores y que, por el contrario, nos veamos obligados a hacer nuestras propias aportaciones a un contexto cultural amplio y dinámico.

Todas estas perspectivas, que no son meramente teóricas sino profundamente enraizadas en la realidad investigadora, las tenemos en cuenta en este momento en que nos acercamos a *Esa pareja feliz,* de tal manera que nuestras consideraciones resalten aquellos aspectos que estimamos como más interesantes desde la perspectiva del momento actual del estudio del cine español.

1. El cambio generacional

Principios de los años cincuenta. Nos encontramos en la España de la posguerra, aquella época que intenta cerrar poco a poco las heridas que se han perpetuado más allá del conflicto armado. En este proceso desempeña un papel determinante la aparición paulatina de una nueva generación que, aunque ha sido testigo de la contienda bélica, busca por todos los medios establecer nuevas formas de abordar la vida.

Quizás uno de los rasgos más interesantes de esta circunstancia sea la ruptura que se viene anunciando desde los años finales de la década anterior en el ámbito cultural; el cambio vendrá de la mano de hombres y mujeres que buscan formas expresivas diferentes en todos los campos artísticos. En el mundo de las artes plásticas se dan ya pasos significativos en el segundo lustro de los cuarenta con la Escuela de Altamira (Mathias Goeritz, Ricardo Gullón, Luis Felipe Vivanco, Angel Ferrant, entre otros) y el grupo "Dau al Set" (Joan Brossa, Modest Cuixart, Antoni Tapies, Joan-Josep Tharrats), seguidos ya en los cincuenta con el camino hacia la abstracción y el arte cinético entre otras corrientes vanguardistas.

Tampoco podemos olvidar las aportaciones de escritores como Antonio Buero Vallejo, Carmen Laforet o Camilo José Cela, que representarán una ruptura seguida de cerca por la llamada "generación de los cincuenta" con Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute o Juan Goytisolo, autores todos ellos que responden a una nueva manera de abordar el compromiso literario con la realidad inmediata en la que viven.

En este contexto (y una vez más el cine se desarrolla en paralelo con otras manifestaciones artísticas) es en el que debemos entender la aparición de los nuevos cineastas procedentes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) y su implicación en *Esa pareja feliz*. Se ha resaltado de manera constante el hecho de que este filme fuera impulsado por la productora Industrias Cinematográficas Altamira, de la que formaban parte Miguel Angel Martín Proharam, José Gutiérrez Maesso, Paulino Garragorri, Joaquín Gurruchaga, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem entre otros.

Todos ellos, como profesores o alumnos del incipiente centro de estudios de cinematografía, estaban comprometidos con una nueva manera de entender la imagen; representaban la consolidación (todavía a nivel de titubeantes intentos) de los pasos individuales que hombres como Carlos Serrano de Osma o Lorenzo Llobet-Gràcia habían ido dando en la segunda mitad de los años cuarenta.

Pero, sobre todo, podemos hablar de cambio generacional en tanto en cuanto se constituían en un grupo con cierta homogeneidad que sin llegar a ser totalmente compacto, defendía modelos cinematográficos similares. A ello se unía el intento de ensamblaje con las manifestaciones cinematográficas anteriores; así, se constata no sólo una admiración por etapas y cineastas de otras épocas, sino también un deseo de recuperación de claves muy vinculadas al mundo del espectáculo en nuestro país, como la referencia al sainete, que encuentra un soporte importante en el excelente grupo de secundarios que se integran en el filme (Pepe Orjas, Antonio Garisa, Rafael Alonso, Manuel Arbó, ...).

'Esa pareja feliz' (1951)

2. La tendencia realista

Hablar de *Esa pareja feliz* y mencionar el realismo puede parecer casi un tópico dentro del contexto de la historia del cine español. Sin embargo, pensamos que existen algunos rasgos que pueden ponerse en valor para comprender la singularidad de esta película y su contribución a nuestro cine.

Es indudable que este filme se ha encuadrado en una tendencia que aflora en esos años y que se ha relacionado, con mayor o menor exactitud, con el neorrealismo italiano de los años inmediatamente anteriores. Pero, a la vez, debemos reconocer que obras como *Surcos* (1951, José Antonio Nieves Conde), *Día tras día* (1951, Antonio del Amo), *Esa pareja feliz* (1951, Bardem y Berlanga) y *Segundo López, aventurero urbano* (1952, Ana Mariscal) poseen rasgos diferenciadores que singularizan a cada una de ellas dentro de una aproximación global a un mundo concreto.

El rodaje en escenarios naturales, las referencias a ambientes y situaciones de la vida cotidiana de aquellos años, la sátira que supone el contraste entre un mundo anodino y lleno de dificultades y la ensoñación de la imagen cinematográfica o de la zarzuela, la vida en común de un matrimonio en el día a día con los problemas derivados de la escasez de vivienda son

todos ellos elementos que entran a formar parte de un modelo preciso de aproximación a un mundo que teníamos delante de los ojos y que no solía llegar a las pantallas.

Pero Bardem y Berlanga consiguen en *Esa pareja feliz* un difícil equilibrio entre el deseo de acercarse a una realidad muy concreta y fácilmente reconocible por los espectadores y la búsqueda de una crítica amable de las circunstancias que rodean la existencia de los protagonistas. Y aquí es donde radica una de las claves más interesantes del realismo de este filme; porque sin renunciar a lo que podríamos denominar como el carácter testimonial e inmediato de las imágenes busca no quedarse en la mera presentación y alcanzar una reflexión sencilla sobre unas condiciones e vida muy precisas.

Acabamos de mencionar una palabra que a nuestro modo de ver adquiere especial importancia en esta obra y que define el realismo que estamos analizando; se trata de "sencillez". Es innegable que después de visionar *Esa pareja feliz* el rasgo que más destaca es el de haber contemplado un mundo cargado de cercanía; y ello porque todos los elementos del filme responden plenamente (y es de resaltar que lo consiguieran unos directores noveles) a la finalidad que se habían trazado previamente; no hay ningún rasgo de disonancia, existe una adecuación con el mundo que se nos representa, los recursos técnicos de la imagen son funcionales y, por último y de manera decisiva, los intérpretes responden a los modelos cotidianos a los que dan vida.

Con todos estos factores es como puede comprenderse la importancia de una película como ésta que, con la misma sencillez con que está realizada, ha conseguido ir imponiéndose con el paso de los años como una de las obras más singulares e interesantes de nuestro cine.

3. Los problemas de la distribución

Otro rasgo que nos parece interesante destacar en relación a *Esa pareja feliz* es el que atañe a los problemas que rodearon su comercialización. Y ello porque a través de un caso singular y específico podemos contemplar algunas de las características que han acompañado a nuestro cine a lo largo de décadas.

En primer lugar podemos referirnos a las dificultades que encontró esta película para poder ser estrenada y que no difieren mucho de las que han rodeado a otras obras españolas en aquel momento y en épocas posteriores hasta el presente. Debemos recordar que si el primer pase público, si bien no en sesión comercial, fue el 12 de octubre de 1951, el estreno no se produjo hasta el 31 de agosto de 1953, cuando las circunstancias que acompañaban a la película habían cambiado de manera sustancial, pues no podemos olvidar que en el mes de abril de este último año se había estrenado *Bienvenido Mr. Marshall.*

Las razones que se han aducido para explicar esta situación han sido muy diversas, destacando la mala clasificación que le fue concedida por las Junta oficiales del Ministerio; diversos autores han incidido en este matiz, llegándose a una situación llamativa cuando uno de los protagonistas, el propio Bardem, mencionó que había sido clasificada en la tercera categoría y que la situación se solucionó merced a la intervención de José María García Escudero.

La realidad ha sido aclarada de manera definitiva tanto por Rosa Añover (*La política administrativa en el cine español y su vertiente censora.* Madrid, Universidad Complutense, 1992, págs. 1378 y ss) como por Juan Francisco Cerón (*El cine de Juan Antonio Bardem,* Murcia, Universidad, 1998, págs. 91 y ss) que en sus respectivas investigaciones de doctorado recurrieron a los expedientes administrativos a fin de evitar elucubraciones e incoherencias.

Hay que reconocer, en primer lugar, que la película no fue "castigada" a nivel administrativo pues alcanzó la clasificación de primera, siendo acompañada de dos licencias de importación; a ello se une el hecho de que cuando se resolvió el recurso presentado (pues de la concesión inicial favorable se había producido un descenso a la segunda categoría) García Escudero ya no estaba en la Dirección General, por lo que no pudo intervenir en el proceso final.

El problema responde a un proceso de distribución mal planteado, que se origina cuando la productora Altamira vende una de las licencias de importación, lo que trae como consecuencia inmediata el que la película pierda interés a nivel empresarial; ello es percibido claramente por la distribuidora Iris Films que encuentra problemas constantes e insolubles para ponerla en circulación. A través de la correspondencia de su propietario, Miguel de Miguel Gruas-Solano, constatamos que las buenas expectativas que existían, y que tenían su plasmación en el interés demostrado por algunos exhibidores franceses, no llegan a culminar ante la imposibilidad de ser estrenada en Madrid.

Es curioso resaltar el hecho de que este empresario, ante estos problemas, recurre a la administración a la que pide ayuda y amparo alegando la necesidad de que se proteja a la cinematografía española y se reconozca la preparación de los alumnos del I.I.E.C.; a las argumentaciones de que las excusas aducidas por los exhibidores ponen en entredicho la alta valoración que ha hecho el ministerio de ese mismo filme, incorpora la referencia a una Orden Ministerial de 13 de marzo de 1944 en pro del impulso y defensa del cine español y en la que se estipula que el Sindicato Nacional de Espectáculo debe velar para que no haya películas españolas pendientes de estreno.

Todo este proceso pone en evidencia que las dificultades que han tenido que asumir las películas españolas para acceder al público han sido muy similares a lo largo de los años, y que serán circunstancias fortuitas (en este caso el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall)* las que arrastrarán a un filme anterior y, sin embargo, deudor de él.

Por otra parte, la discusión historiográfica que ha rodeado este momento de la vida comercial de *Esa pareja feliz* viene a demostrar la necesidad de una labor investigadora seria y basada en el contraste continuo de las fuentes, puesto que es llamativo que las mismas contribuciones de los protagonistas de los acontecimientos estén cargadas de errores producidos por la debilidad de la memoria a través del tiempo.

LAS VACILACIONES INICIALES DE BARDEM
(A propósito de Cómicos y Felices Pascuas)

Joan M. Minguet

'Cómicos' (1954)

Una parte importante de los textos que se han aproximado a la filmografía —y a la figura— de Juan Antonio Bardem son, desde una cierta perspectiva, prisioneros de una convención que manejan sin ningún pudor: el compromiso político del cineasta con los ideales comunistas. Una convención, es decir, un compromiso que él mismo se encargó de recordar siempre que pudo y especialmente en su testamento autobiográfico, publicado poco tiempo antes de morir: *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine* (Ediciones B, Barcelona 2002). En efecto, tal y como escribí en una reseña sobre el libro, aparecida en la añorada "madriguera" que Alejandro Montiel coordinaba para la revista *El Viejo Topo* "si como memorias cinematográficas dejan mucho que desear, como memorias políticas el libro no tiene desperdicio. Bardem fue un notorio militante del Partido Comunista de España (PCE) en la clandestinidad y ofrece información sobre algunos momentos trascendentes de la lucha antifranquista y de la transición hacia la democracia. Esa información no oculta su tendenciosidad, ideológica y personal, pero es que, a mi entender, el género literario de las memorias debe ser subjetivo y parcial; en caso contrario, se convierte en falsa historiografía." Bardem tuvo fe en los ideales comunistas, ni más ni menos. Y alardeó de ello en unos momentos en los que muchos periodistas e intelectuales de bajo perfil glorificaban el liberalismo capitalista amparándose en el fracaso del proyecto político desplegado por la U.R.S.S., aunque se olvidaban —todavía siguen olvidándolo— que el fracaso del capitalismo (en cuanto a igualdad y a libertades individuales) es de mucho mayor alcance.

Pero, si Bardem presumía de sus convicciones ¿Por qué he empezado escribiendo que su obra es prisionera de esta asunción de unas ideologías desprestigiadas? Muy sencillo: hay algunos intérpretes de Bardem que leen su cine sólo —y no más allá— que en relación a su militancia política, como si se tratase de un silogismo biunívoco: Bardem es comunista; Bardem hace películas; luego, sus películas son comunistas. Corren por la red algunos rebuznos que subscriben tal identificación y que llevan la idea a su máxima perversidad: las malas películas del cineasta lo son, precisamente, por su adscripción política.

Vayamos al grano. Tengo la impresión de que tales "analistas" incurren en un error de partida que quisiera enunciar de la siguiente manera, en su formulación general: las ideas

políticas de un director de cine no tienen una expresión directa en las películas que realiza. Claro está que, en ocasiones, se adivinan tendencias. También es cierto que, en ocasiones, esas tendencias están presentes en el texto fílmico sin la voluntad explícita del autor. Pero las ideologías concretas, precisas son, creo, imposibles de filmar. No puedo extenderme en esa impresión, pero quisiera apuntar un ejemplo que corroboraría la sentencia: buena parte del cine realizado por la Unión Soviética en los años cuarenta y cincuenta, lejos de reflejar los ideales comunistas de la industria estatal de la que emanaba, adaptó modelos argumentales directamente extraídos del teatro de la burguesía europea, aquello que se conoce como la *pièce bien faite*. Modelos argumentales, no solamente poco revolucionarios, sino estrictamente antiestalinistas.

En la España de los años cincuenta, esa asimilación entre ideología y discurso fílmico resulta improbable. A pesar de que algunos se empeñen en afirmar lo contrario, aprovechando el caso Bardem con la clara intención de proclamarse anticomunistas ("¡Viva el capitalismo salvaje!", gritan desaforadamente siempre que pueden), en aquella situación los panfletos políticos no solamente eran inverosímiles en el cine y en la vida social, sino que la industria cinematográfica nunca ha sido propicia para albergarlos. La cuestión puede parecer de poca relevancia, pero para entender al Bardem de los inicios puede que sea crucial. En los años cincuenta se produce en España un fenómeno interesante en el campo del teatro y de la literatura: lo que Pere Gimferrer ha definido como la ampliación de lo decible en esos lenguajes encorsetados en los años cuarenta por la censura (ya fuera la institucional o la del sentido común de cada uno de los literatos peninsulares). Esa decibilidad también crece en el cine español, pero cabe recordar que algunos analistas han indicado que el punto de arranque de esa mayor permisión se da en *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, un film surgido nada menos que del falangismo intelectual reunido alrededor de Dionisio Ridruejo y de la revista *Escorial*.

Bardem empieza su carrera cinematográfica en la ya conocida —y tan celebrada—colaboración con Luis G. Berlanga en *Esa pareja feliz* (1951), en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952) y en *Novio a la vista* (1954). Pero su incursión como cineasta *tout court*, con plena responsabilidad en el producto final, o con toda la responsabilidad que la industria del momento permitía, no se da hasta *Cómicos* (1954) y *Felices Pascuas* (1954), dos films dispares en los que el grado de decibilidad que transmiten, especialmente el segundo, auguran aunque sea con timidez lo que conseguirá al año siguiente con *Muerte de un ciclista*. De un formato y de una concepción radicalmente distinta, aquellas dos películas son precisamente la demostración fehaciente de que Bardem estaba en fase de aprendizaje y que sus convicciones políticas no podían atisbarse más que con un empeño interesado.

Cómicos, o el retrato psicológico

El inicio de *Cómicos* es, desde una perspectiva morfológica, contradictorio. Y esa contradicción planea por todo su desarrollo: se trata de una secuencia construida con numerosos planos cortos, y con una concepción efímera de todos ellos. La protagonista del film, Ana Ruiz

(interpretada por Christian Galvé), una actriz de reparto de una compañía de teatro, presenta voz-en-off a los componentes del grupo a los que vamos viendo en primer plano, adormilados en el tren que los lleva hasta la próxima ciudad dónde deberán hacer función. Cada primer plano va acompañado de una breve descripción sobre su pasado y su negro porvenir. Esos primeros planos acaban desembocando en uno largo de la propia Ana Ruiz sentada en el tren y, todavía con la voz fuera de pantalla, se recrea en su frustración y su esperanza: "pero yo espero, algún día habrá una oportunidad y sabrán quien soy, sí, todo el mundo verá que soy una actriz, una buena actriz, una cómica, una buena cómica; yo espero, yo espero, yo espero…", mientras el primer plano de ella se funde con un plano general del escenario de un teatro del que sube el telón mientras los actores saludan y oímos al público aplaudir. Ese prólogo, dónde la caligrafía resulta algo onerosa, es un preludio de lo que el film deparará: la historia de una ambición profesional que no se verá cumplida.

Que el primer film de Bardem en tanto que director absoluto tiene un tono —aunque sea lejanamente— autobiográfico no se le escapa a nadie. Hijo del prestigioso actor Rafael Bardem, nuestro cineasta vivió muy de cerca la magia y los sinsabores del teatro español. "Yo había nacido —escribe Bardem en sus memorias— y crecido con don Jacinto Benavente, Linares Rivas, algún Arniches, Adolfo Torrado, Leandro Navarro, Quintero y Guillén, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina, Fernández Ardavín, la zarzuela grande, *Don Juan Tenorio*, *Pichi*, *Ya hemos pasao de Celia*…" Parece que ese ambiente o, cuando menos, el paisaje de fondo que conocía con tanta perfección es el que inspiraba la historia de Ana Ruiz.

En una lejana entrevista publicada en la revista *Nuestro Cine* (núm. 29, 1964), Bardem declaraba: "¿Y por qué escribí *Cómicos*? Porque de pronto se me ocurrió que se podía hacer una película sobre el mundo del teatro; a nadie se le había ocurrido antes aquí. ¿Y por qué se me ocurrió en ese momento? Porque leí en la Casa Americana el guión de *All about Eve* y dije: ¡Pero bueno…claro! La primera imagen que se me ocurrió —es un film construido a partir de una imagen— fue la de un escenario vacío y una muchacha a la que apludían. Fue volcarme todo yo, todo mi inconsciente, todas mis experiencias..." Ese plano de orígen es, precisamente, el que cierra la película, un plano que invoca la situación desoladora por la que transcurre —y ha transcurrido a lo largo del relato— la vida de esa actriz de reparto.

Sin embargo, aquella idea de Bardem presentaba complicaciones de las que tal vez el cineasta no era del todo consciente en su momento. Los ambientes cerrados en los que transcurre la acción hacían de la película un objetivo de difícil cumplimiento para un director aún poco experimentado como Bardem y en el contexto cinematográfico del momento. Tal vez por ello, ese proyecto tardó meses en encontrar financiación. *Cómicos* se aventura como una película intimista, en la que prevalecen por encima de todo las sensaciones, las angustias de los personajes y en el que la narración directa quedaba muy en segundo término. ¿Película fallida? Muy probablemente esa es la percepción del propio director cuando señala: "Rodando *Cómicos* empecé a percibir que la distancia entre lo que yo había soñado o imaginado y lo que quedaba impreso en el negativo se iba haciendo cada vez más pequeña." Distancia pequeña, afirma, pero distancia al fin y al cabo entre lo que, según el guión, debía conseguirse y lo que finalmente resultó en pantalla. En una entrevista anterior (*Nickel Odeon*,

núm. 7, 1997), Bardem ya había mostrado una cierta ambigüedad sobre el resultado final que había conseguido con aquella historia de actores atormentados por el éxito: "Hay escenas en que se nota cierto anquilosamiento, provocado por no tener todavía soltura para mover a la gente, pero se nota el gusto por la composición, por hacer que cada plano sea algo en sí."

'Cómicos' (1954)

Entiéndaseme, no creo que *Cómicos* sea una mala película, pero si un proyecto demasiado ambicioso para los resortes con los que contaba Bardem entonces. Decía que el principio del film es morfológicamente contradictorio; esa paradoja subsiste a lo largo del metraje: la profusión de planos/contraplanos, de encuadres poco convencionales no se ajusta al retrato psicológico que persigue relatar. Tal vez una orientación caligráfica más próxima a *Muerte de un ciclista*, a la que me referiré al final de este texto, hubiese sido más propicia para hacer llegar al espectador ese fracaso permanente que el personaje de Ana Ruiz quiere transmitir. La película debía salvarse en la mesa de montaje, pero no ocurrió así.

Felices Pascuas o el cine popular

Y es que cuando *Cómicos* aún se encontraba en fase de montaje, Bardem inicia el rodaje de *Felices Pascuas*, un film con una concepción muy distinta a la anterior: frente a los espacios cerrados de los teatros, la presencia de la calle; frente al intimismo y los problemas existenciales de los actores, la difícil economía de guerra doméstica de una familia humilde; frente al retrato psicológico, un vago intento de retablo social… *Felices Pascuas* no es más —ni nada menos— que un sainete, un modelo de amplia tradición en la cultura española y que el cine peninsular ya había frecuentado con anterioridad.

Bardem se encontró ya con un argumento estructurado: durante las fiestas navideñas, a raíz del sorteo de la lotería, una familia es obsequiada con un cordero. La presencia del animal desata una situación incómoda: mientras que el marido quiere sacrificarlo para poderlo cenar en Noche Buena, la mujer y los dos hijos toman cariño al animal y quieren salvaguardarlo. Todo se acelera cuando unos gitanos roban el cordero y el marido, que también siente afecto por "el nuevo miembro de la familia", lo busca por distintos ambientes de la ciudad. En los diálogos colaboró intensamente Alfonso Paso, un consumado autor teatral de comedias de mayor o menor fortuna, que dotó al film de un tono sainetesco convencional.

El cordero de *Felices Pascuas* acaba teniendo un papel de contraste similar al caballo que Fernando Fernán Gómez defiende con gallardía a lo largo del metraje de *El último caballo* (1950), de Edgar Neville. Tanto un animal como otro no hacen más que poner en contradicción a la sociedad que se está retratando. En el film de Neville, el caballo sirve para airear un canto al mundo rural y una crítica implícita al desarrollo urbano que rompe con las tradiciones. En *Felices Pascuas*, el cordero es menos metafórico, se convierte en un simple motivo argumental que le proporciona a Bardem la ocasión de disparar los gags y, como comentaré inmediatamente, la posibilidad de dibujar un cierto recorrido por algunos estamentos de la sociedad del momento. Con todo, para Bardem parece que el animal no le resultó nada amable, a tenor de lo que escribe en sus memorias: "El maldito corderito de *Felices Pascuas* nos hizo despilfarrar metros de negativo. Esos bichos son de crecimiento muy rápido, y durante el rodaje tuvimos que cambiar tres o cuatro veces de animal. Y una vez, y sólo para que el puñetero corderito asomase su cabecita por el borde de un cesto gastamos todo el negativo de la casa Kodak." Hoy en día eso no se percibe con tanta rotundidad como la absoluta impericia de los dos niños, un fracaso de actores, al que también se refirió Bardem.

Los fragmentos más interesantes del metraje tal vez sean las escenas corales, las que Bardem rodó fuera del piso del matrimonio, aquellas en las que se percibe, en clave de humor, los deseos de reflejar un escenario social algo sórdido. El cordero ha sido robado, eso le permite al director seguir su pista a través de un retablo social en el que se incluyen un campamento gitano, la comisaría de policía, un convento, un matadero o un cuartel del ejército. No todos los escenarios logran los mismos efectos cómicos y/o narrativos. Pero consiguen su intención. La secuencia de la comisaría de policía, con el comisario sensibilizado por el alegato a favor del cordero, es inverosímil, demasiado impostada, pero le permite al director hacer aparecer unas prostitutas encerradas en el calabozo. La dedicada al ejército, con una escena onírica incluída (la de un sueño que tiene el personaje que interpreta Manuel Alexandre), resulta socarrona. Al fin y al cabo, no aparecen todas las capas de la sociedad, pero el retablo acaba por parecerse a un fresco social.

¿El problema final de *Felices Pascuas*? Una vez más, como en *Cómicos*, la falta de una pericia narrativa que ajuste el registro morfológico al interés conceptual, a la idea que hizo surgir la película. Volvemos a asistir a un despliegue de planos y de encuadres que, aunque con mayor contención que en *Cómicos*, llega a imponerse al relato sin justificación alguna. Cuando años después recurra de nuevo al sainete, pienso por ejemplo en la notable *El puente* (1976), Bardem habrá ajustado perfectamente el registro caligráfico, el ritmo narrativo, el pulso de la planificación a sus intereses de más largo alcance.

Hacia otros caminos

Tras *Cómicos* y *Felices Pascuas*, Bardem acometerá un cambio de rumbo radical en su obra. *Muerte de un ciclista* (1955) no es un film que alardee de comunismo, no podemos llegar a tal conclusión a partir de lo que el texto fílmico muestra, pero si que cierra un eslabón más en la idea que ya las secuencias finales de *Felices Pascuas* anunciaban: el cine español como un reflejo de la realidad española. Formalmente, se adscribe de alguna manera a la estela dejada por el Neorrealismo: sobretodo en lo ontológico, ya que no en el asunto (recordemos que el Neorrealismo suele adentrarse en ambientes populares, mientras que aquí los dos personajes pertenecen a la burguesía). En lo ontológico porqué lo que Bardem pretende, como en el Neorrealismo —o en lo que algunos entendieron como proyecto neorrealista, que no es lo mismo—, es que la cámara muestre y que, justamente en ese proceso de mostración, la pantalla denuncie una serie de cosas. Cuando el personaje de Alberto Closas visita los barrios obreros de la familia del ciclista atropellado, la cámara muestra. Muestra pobreza, desolación, y en esa mostración y en el contraste con la riqueza que envuelve a los protagonistas, surge o debe surgir la denuncia.

Temáticamente, *Muerte de un ciclista* explica la historia de la degradación de dos personas que pertenecen, como digo, a los sectores altos de la sociedad: él, antiguo falangista, profesor de universidad; ella, esposa de industrial adúltera. Historia de una degradación. O, tal vez, de una concienciación. Bardem ha sido muy amante de esa idea: plantear en la pantalla un relato que sirve para que uno de los personajes tome conciencia de la realidad social y política en la que vive. (En *El puente* el personaje que interpreta Alfredo Landa pasará por ese proceso.) Así, pues, como en algunos films neorrealistas, un hecho —la muerte accidental de un ciclista— desencadena un reportaje simbólico sobre la sociedad. ¿Un film comunista? No, de ninguna manera. Una disidencia que Bardem había ido forjando con rapidez en lo ideológico, pero mucho más lentamente en lo cinematográfico. Sus dos primeras películas, *Cómicos* y *Felices Pascuas*, nos recuerdan que el tejido significante de un film no está dominado exclusivamente por las intenciones de su autor (por sus ideales políticos o por sus intereses artísticos), sino que en ocasiones la comunión entre ambos parámetros necesita de análisis distantes y asépticos.

UNA PAREJA FELIZ
A vueltas (historiográficas) con Muerte de un ciclista (1955) y Calle Mayor (1956)

José Luis Castro de Paz

(Universidad de Vigo)

'Calle Mayor' (1956)

Todavía hoy, a finales de 2004, un estudiante de historia del cine que se aproxime a cualquiera de los más prestigiosos manuales de la materia publicados en Occidente para recabar información sobre la obra de Juan Antonio Bardem se habrá de enfrentar, indefectiblemente, con la afirmación (tópica y engañosa, por sesgada y repetitiva) del impacto inmediato y decisivo del Neorrealismo italiano en las obras que van a ocuparnos. Dicha influencia es, por ejemplo y en la autorizada opinión de Kristin Thompson y David Bordwell,[1] *"la más evidente"* y distintiva en dichas obras y cada una de ellas tendría, además, su *modelo* italiano directo, al que el cineasta habría acudido a la búsqueda de elementos narrativos y formales para su trabajo ante la *inexistencia* de referentes fílmicos españoles en los que poder inspirar de forma alguna un cine de oposición al Régimen franquista. *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950) y *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953), en efecto y respectivamente, aunque sobre todo la primera en relación con *Muerte de un ciclista*, se fueron convirtiendo, desde el estreno mismo de las destacadas películas bardemianas, en referencias constante y abusivamente citadas, bordeando a menudo las críticas el insultante desdén del que juzga a un limitado imitador o, incluso, a un vulgar plagiario.

Y si es cierto que la influencia de estos dos grandes títulos italianos es innegable —y reconocida, junto a otras, por el director— en *Muerte de un ciclista y Calle Mayor* y no lo es menos que el panfletario y muy poco fiable pentagrama de Bardem —convertido en *conclusión* de las célebres Conversaciones de Salamanca— dejaba claramente señalada la necesidad de abrirse a influencias cinematográficas extranjeras dada la inexistencia *"de tradición alguna con la que merezca la pena conectar"*,[2] parece indudable que el peso del discurso de la influencia italiana ha superado, en mucho, al de la influencia misma, provocando errores de bulto que no pueden por menos que causar estupor al provenir, en muchas ocasiones, de firmas de enorme (y merecido) prestigio analítico. Cuando Noël Burch, por ejemplo, califica *Muerte de un ciclista* cómo un vulgar pastiche de la obra de Antonioni, *"un olvidable melodrama de coincidencias en el peor estilo hollywoodiano"*,[3] equivoca en absoluto —por

1. Thompson, Kristin y Bordwell, David, *Film History. An Introduction*, Nueva York, McGraw-Hill, 1994, págs. 431-432.
2. Cerón, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia/Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, pág. 68. Pero sí —lo que no siempre ha sido destacado lo suficiente— tradiciones literarias y pictóricas susceptibles de convertirse en urdimbre esencial de un cine español *"realista y nacional"* (Bardem, Juan Antonio, "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía", *Objetivo* nº 6 [junio de 1955], págs. 7-8). Ponencia leída en las Conversaciones de Salamanca.
3. Burch, Noel, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, pág. 82.

desconocimiento del contexto cultural e histórico en que el film se inscribe— su (implícita) posición historiográfica aunque mantenga (en negativo y como veremos) su siempre profunda intuición analítica.

Si —como hemos intentado demostrar recientemente— la tan traída y llevada influencia italiana (y soviética) en *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952, co-escrita por el director, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura) debía ser muy relativizada a favor de la de un cierto sainete fílmico que no había dejado de realizarse en la España de los años cuarenta pese a las graves dificultades de todo tipo con las que hubo que enfrentarse y que con el film de García Berlanga comenzaba a mostrar *"una* elevación *y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador en un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes"*;[4] si a la vez —como hizo ya en 1969 José-Carlos Mainer— reparamos en que los comienzos críticos de Bardem tienen lugar en revistas que —como *Haz, Alférez, La Hora, Alcalá, Índice...*— respondían ideológicamente a *"la idea de un falangismo social, renovador y hasta izquierdista (...)* [y] *que entre lo años 1945 y 1955 airearon con energía ideas y opiniones que bordeaban muchas veces los límites de la censura oficial"*,[5] lo que no debe extrañar a quien conozca las confluencias y pactos de interés de comunistas y falangistas disidentes desde mediados de la década de los cuarenta, vinculados generalmente con una recuperación del *regeneracionismo* de la generación del 98 y puestos de manifiesto en las publicaciones citadas;[6] si, finalmente, nos detenemos —siguiendo la rigurosa investigación de Juan Francisco Cerón—[7] en el análisis de los escritos de Bardem en dichas revistas y reflexionamos sin prejuicios (historiográficos) sobre las reiteradas afirmaciones del cineasta reconociendo sin ambages su filiación con respecto al cine hollywoodiense —del que reconoce haber recibido el ochenta por cierto de su formación— y su rotunda negativa a aceptar para su pensamiento y su obra el calificativo de zavattiniano —cuya voluntad desespectaculizadora directamente asegura *repelerle*—, definiendo el trabajo de cineasta como el de un demiúrgico ordenador (*"según mi personal criterio"*) *"de ese caos que es la 'realidad' que está delante de la cámara"* y reflexionando sobre su conciencia de la necesidad de inspirarse en las más fértiles tradiciones culturales hispanas (pictóricas, dramatúrgicas, novelísticas); si tomamos en cuenta, decíamos, *todas* las cuestiones referidas y nos aproximamos entonces —y sólo entonces— a la materialidad de los textos que nos ocupan —las dos obras más renombradas de su filmografía—, observaremos cómo algunas afirmaciones consideradas irrefutables por cierta tradición bien asentada historiográficamente, así como determinadas y esclerotizadas consideraciones formales merecen un sereno pero profundo replanteamiento.

4. Castro de Paz, J.L., "Bienvenidos, hijos de la ira", en Pérez Perucha, Julio (dir.), *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay- La Filmoteca, 2004, págs 187-212.

5Mainer, José-Carlos, *Falange y literatura. Antología*, Barcelona, Labor, 1971, pág. 64.

6. *"... En las publicaciones culturales antes citadas se fue abriendo paso, de modo difuso, una recuperación de las posturas críticas del 'regeneracionismo' como forma de resistencia ideológica al franquismo. La difusa ambigüedad de estas propuestas hizo que pudieran ser compartidas por un espectro ideológico tan amplio que abarcaba desde los falangistas de izquierda, a los católicos y a los comunistas..."* (Gubern, Román, "La 'presencia' de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga", en Pérez Perucha, J. (coord.), *Berlanga 2*, Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia, 1981, págs.32-35).

7. Cfr. el trabajo de Juan Francisco Cerón en este mismo volumen.

I

Cuando tras el estreno Guido Aristarco no dudaba en considerar *Muerte de un ciclista* como un film estilísticamente superado en muchos aspectos y *"más importante que bello"*,[8] es probable que no se refiriese tanto a la influencia de *Crónica di un amore* o a la políticamente inútil herencia soviética tan presente (y cansinamente citada) en la secuencia de la fiesta flamenca como a ese extraño destilado estilístico, *personalmente ecléctico*, que preside su puesta en forma y cuyos más evidentes pilares constructivos provienen de un cine americano de raíz prioritaria e inequívocamente wellesiana y —pese a todo— de la apropiación y consiguiente transformación de determinados dispositivos formales recibidos, por vías diversas, de la filmografía española de la década anterior.[9] Un estilo, entonces, fuertemente dirigista que, aun si voluntariamente y en primera instancia trataba de activar políticamente ciertos rasgos de la escritura del Antonioni de su excelsa opera prima (comentarios a través del montaje y los cambios de plano, composiciones con profundidad de campo por medio del cual la lejanía entre los protagonistas en el solitario paisaje remarca la culpabilidad y la crisis de conciencia...), respondía en último término a un proyecto bien diverso de ese abstracto y riguroso baile entre los personajes y la cámara del que hablara Burch en relación con *Cronaca di un amore*,[10] y se basaba aquí en una muy seriamente calibrada elaboración sobre el punto de vista, capaz de solicitar al espectador compartir —casi desde el inicio— la mirada de un muerto, y en otra no menos férrea sobre la composición interna del encuadre en el que el muy peculiar abigarramiento de la fotografía de Alfredo Fraile y su trabajo sobre la sombra esbatimentada —que Bardem conocía a la perfección por el trabajo del fotógrafo en los films escritos por Mihura y dirigidos por Rafael Gil que tanto admiraba— otorgaban al mismo ese aire calificado a menudo cómo *"expresionista"*, pero que provenía de toda una tradición lumínica cuyo origen último podría rastrearse incluso en la pintura española de un José de Ribera.[11] Y todo ello controlado por un poderoso, maniáticamente dirigista y *antinaturalista* enunciador que regulaba el devenir del relato sin fisuras, *"tendente a un objetivo del cual no puede desviarse ni un ápice, como si de una demostración racional se tratase"*.[12]

Mucho más cerca entonces de Hitchcock que de Rossellini en lo que a su concepción del cine se refiere, Bardem proponía un auténtico *story-board* de la realidad española de la postguerra —la construcción de una imagen concreta para aproximarse a una "realidad" *determinada*— y unía además las *viñetas* del mismo por medio de cosidos llamativamente visibles (uniendo espacios, personajes y tiempos distintos) a través de diversos raccords

8. Aristarco, Guido, crítica en *Cinema Nuovo* nº 86 (10 de julio, 1956).

9. Se trata, no lo olvidemos, de la década de su formación como espectador, y de cuyos elementos constitutivos (desde la producción a la dirección de fotografía, pasando por la música), hubo además de beber después directamente. Su conocimiento del cine español de los años cuarenta es bien palpable en su por otro lado endeble y plagado de inexactitudes volumen de memorias (Bardem, J.A., *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B, 2002). De hecho, y por otro lado, el film no deja de ser una versión netamente política de ese *tema* profundo —manifestación de la herida bélica— que atravesaba algunos de los mejores títulos del cine español postbélico: la traición, la muerte o la desaparición femenina, que conducen al hombre al aniquilamiento psíquico y/o físico.

10. Burch, N., *Op. Cit.*, págs. 81-87.

11. Rubio Munt, José Luis, "Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera", *D'Art* nº 21 (1995). Cfr. también, Castro de Paz, J.L., *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.

12. Cerón, J.F., *Op. Cit.*, pág. 128.

que si podían tener su origen tanto en el *"raccord de aprehensión retardada"*[13] antonioniano como en anteriores y más simples *embrague*s intersecuenciales popularizados desde los años treinta, se entrecruzaban aquí con una de las más interesantes particularidades formales de nuestro cinema posbélico: su decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica,[14] para elaborar un discurso en el que se trataba de historizar a los personajes, de mostrarlos no en su villana individualidad sino como resultado de una cadena de relaciones y dependencias cuyas determinaciones los excedían histórica y socialmente.

En efecto, en su pretensión de poner en pie un film ideológico capaz de despertar sobre todo las conciencias de los falangistas que habían caído en el conformismo franquista *"y abdicado de su antigua pureza idealista"*,[15] Bardem recurrió a la vez, si se nos permite la expresión, a (Bertolt) Brecht y a (Ben) Hecht, al trabajo antinaturalista y distanciador del teatro y el cine de vanguardia —que conocía sobradamente— y al simbolismo naturalizador (pero no *transparente*) del cine norteamericano. Comprobemos pues, a través del análisis, cómo ya desde la primera secuencia del film el cineasta va a poner sobre el tapete su ecléctica y quizás sobrecargada de ingredientes pero profundamente concienzuda *receta formal.*

Mientras se suceden los créditos, el plano general vacío de un humedo, otoñal y desolado paisaje de carretera, con árboles deshojados y cielo gris plomizo, nos sitúa ya, antes de que haya ocurrido, en el lugar del suceso que habrá de desencadenar —a un cierto y superficial nivel narrativo— los acontecimientos. Con la cámara a un lado, oblicua con respecto al camino, fija, estática y preparada para el trágico accidente, Bardem desvela ya su firme posición de superioridad con respecto a la diégesis. La profundidad de campo —indiscutible cita aquí de ciertas composiciones visuales de *Cronaca di un amore*— hace que sigamos con atención el trayecto del ciclista que, en un momento dado, penetra por el lado inferior izquierdo del encuadre. Sólo cuando aquél ha atravesado éste por completo, desapareciendo por el fondo, oímos el violento frenazo, vemos aparecer el minúsculo vehículo y, por brusquísimo raccord en el movimiento, accedemos al primer plano de María José y Juan de perfil, mirando hacia atrás a través de la ventanilla. *Italiana* cita inicial pues, irrelevante y "formalista" si se quiere, pero finalmente engañosa en su aparente vacuidad. Porque de inmediato, al salir el hombre corriendo para aproximarse al todavía herido, la cámara se ha situado ya en ese lugar, en el *punto de vista* del moribundo, cuya posición simbólica se nos hace compartir.[16] Juan lo abandona a su suerte ante la insistencia de la mujer, pero el aparato no lo sigue, se mantiene inmóvil, a la altura de la bicicleta caída (cor-

13. Burch, N., *Ibidem.*

14. Castro de Paz, J.L., *Un cinema herido*, págs. 113 y sgs.

15. Gubern, R., *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 126. Evidentemente, dadas las circunstancias del país y las limitaciones impuestas por la censura, dicho discurso *regeneracionista* se moviliza por la vía de la metáfora. De hecho, la puesta en evidencia del miedo y la inseguridad moral que, rota la precaria estabilidad alcanzada en sus adúlteras relaciones (tras atropellar y dejar morir a un ciclista para no ser descubiertos) atenaza a María José (Lucía Bosé), esposa de un rico empresario, y a Juan (Alberto Closas), profesor de Universidad, constituye una transparente reflexión sobre el desencanto y la necesaria búsqueda de autenticidad personal y moral de una generación que, contándose entre los vencedores de la guerra civil y utilizando en su propio beneficio las prebendas de la nueva situación, toma conciencia de la esencial injusticia sobre la que ésta se asienta. Es precisamente a través de los mecanismos formales del film como dicha metáfora se transforma en discurso político.

16. En un dispositivo, por cierto, que no deja de recordar el utilizado por Carlos Arévalo en la magistral secuencia de la aparición del cadáver de Luisa en la falangista *Rojo y negro* (1942).

tada por el borde inferior del encuadre, fuera del cual está el ciclista), una de cuyas ruedas no deja de girar ominosa, angustiosamente. Ahora la profundidad de campo permite ver a los desalmados *desde la mirada* herida del obrero, dotando de sentido formal y político la cita inicial. Pero esto no es todo, ya que mientras el protagonista se introduce en el coche y éste arranca, la cámara se desplaza ligera pero nítidamente hacia la izquierda de la bicicleta, señalando su posicionamiento al lado del (quizás ya) muerto, pero capacitada para (y decidida a) seguir mirando, a continuar indagando en el origen de la injusticia. De nuevo por violento raccord, plano medio de la pareja, tomada desde atrás, por la espalda, en el interior del coche. Un primer plano de Juan lo individualiza, todavía, mirando hacia *allí*, mientras ella conduce nerviosa, preocupada únicamente de huir. Esa distinta actitud (y mirada) los diferencia ya desde ahora y será una de las claves (también ideológicas) de la película. Pero una vez más, y como cierre, un plano general desde lejos, con la cámara fija en el lateral de la carretera, nos retrotrae a esa *mirada del muerto* que la enunciación ha decidido —y ya no la abandonará— tomar a su cargo. Por eso cuando llegan a la ciudad, el tomavistas —en una composición nocturna que no deja de recordar a la inicial, de nuevo con marcada profundidad de campo— los espera ya, desde lejos, fijo y decidido.

Un ejemplo más habrá de bastarnos para comprender cómo esa toma de postura y de mirada de la enunciación no sólo no pierde valor a lo largo del texto, sino que Bardem trata de reactivarla en momentos decisivos, combinándola además con el constante recurso a esos citados raccords intersecuenciales, nítidamente discursivos, que buscan *generalizar* los lazos causales entre los acontecimientos, traspasando los límites de lo que de otra manera —como pensaba Burch— podía haber sido un burdo melodrama de coincidencias y haciendo que la ineluctable lógica de los aconteceres entrelace de forma irresoluble el deseo con la lucha de clases, las consecuencias colectivas con los comportamientos individuales, conformando la riqueza dialéctica de un film que, por otra parte, no renuncia a utilizar en su favor los hábitos narrativos del espectador medio.

Cuando el episodio del hipódromo finaliza, las risas de Rafa, el acechante crítico, dan paso a las de los niños en el circo.[17] María José y Juan están entre el público, reunidos en un lugar (supuestamente) seguro —infantil, irresponsable. Tras algunos planos de la actuación de los payasos —en la que el llanto de uno de ellos *rima* simbólicamente con lo que oculta la pareja— un plano de perfil de la misma nos permite asistir a su creciente preocupación ante las sospechas de aquél. Un cuidado posicionamiento de la cámara en el campo-contracampo (haciendo que ésta vaya aproximándose hacia la espalda de los personajes) traduce bien la tensión y el miedo que los atenaza. Un plano medio frontal de ambos parece entonces restaurar momentáneamente un más canónico *orden* compositivo y clausurar la serie anterior. Pero es sólo la preparación para el momento en el que lo hasta entonces evitado, lo no dicho, brota de los labios de Juan (*"matado a un hombre..."*); entonces un raccord de 180º nos sitúa de nuevo en la espalda de la pareja, recuperando no sólo la posición de la huída en el coche, sino, y sobre todo, señalando la enunciación —pues es ella, en última instancia, quien *vigila*— su firme voluntad de *dar*

17. Recordando de nuevo una de las célebres vinculaciones intersecuenciales, marcadamente ideológica, de la ya citada *Rojo y negro.*

vida fílmica a esa mirada que, de forma radicalmente injusta, había sido abandonada a su suerte.[18]

Dentro de un proyecto de estas características —*"obra de combate"* la llamó Jean Mitry— puede comprenderse la presencia de ciertos excesos retóricos; pero ni éstos, ni la inclusión de un final (la muerte de los dos protagonistas: asesinado él por la mujer, muerta ésta en un accidente inmediatamente posterior) que desvirtúa el mensaje original bardemiano, aminoran la importancia de un film que, tras obtener el gran premio de la critica internacional en el Festival de Cannes y erigirse en manifiesto fílmico de las citadas Conversaciones de Salamanca (1955), convierte a su director, nacional e internacionalmente, en máximo exponente de las posibilidades semánticas y expresivas que un cine español antifranquista podía alcanzar entonces.

2

Calle Mayor (1956) supone un paso más —y muy destacado— en el proyecto político-cinematográfico de intervención tan arduamente levantado, en circunstancias del todo adversas, por Juan Antonio Bardem. Decidido aquí a dirigirse a las clases medias provincianas —que en su acomodado adocenamiento, habían contribuido decisivamente al asentamiento definitivo de la dictadura franquista— y a las clases populares, nada más coherente que su idea de adaptar una de las piezas señeras del *regeneracionismo arnichesco*,[19] la inaugural y renombrada tragedia grotesca "La señorita de Trevélez",[20] estrenada en diciembre de 1916 y que había sorprendido entonces a los seguidores del comediógrafo por la madurez de sus propuestas, por su complejidad y hondura moral, por —en palabras de Pedro Salinas— ese *"juego de comicidad externa y gravedad profunda"* [21] que iba a constituir el interés central de ese "segundo" Arniches.[22]

Es más que probable, como sugiere Monterde, que la *presencia* del célebre alicantino en el proyecto posibilitase incluso su puesta en pie.[23] Si ello fuese así, Bardem no estaría haciendo otra cosa que poner en práctica las lecciones que, en idéntico sentido, le habían ofrecido en la inmediata postguerra cineastas como Ignacio F. Iquino (*Alma de Dios*, 1941) y Ramón Quadreny (*La chica del gato*, 1943), capaces de ofrecer críticos y exitosos discursos progresistas arropados por la popular y respetada firma arnichesca. Pero mucho más allá de la oportunidad coyuntural de la elección, "La señorita de Trevélez" permitía a Bardem retomar, desde sus propias preferencias e intereses políticos, ese uso fílmico, crítico y distan-

18. Y es por eso que el hombre, determinado a entregarse y *"comenzar de nuevo"*, debe regresar primero a esa misma *posición*, la del derrotado. La mujer *vuelve a matarlo.*

19. Como ya en 1963 escribía José Bergamín, *"sus resonancias del ámbito español del 98 son evidentes"* ("Arniches o el teatro de verdad", *Primer Acto* nº 40 [febrero, 1963], pág. 9).

20. De la que como es sabido existía ya la versión cinematográfica dirigida por Edgar Neville en 1936, a la que de algún modo Bardem homenajea al hacer que María Gámez (la Florita del film republicano) interprete aquí a la madre de Isabel.

21. Salinas, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 131.

22. Cfr. un sintético acercamiento al mismo en Seco, Manuel, "Prólogo", en Arniches, Carlos, *El amigo Melquíades/La señorita de Trevélez*, Madrid, Espasa, 2001 (Colección Austral 322, Edición de Manuel Seco). El volumen incluye una selectiva bibliografía actualizada.

23. Monterde, José Enrique, "Calle Mayor (1956")" en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 401-403.

ciado —*elevado y crispado*, si se quiere— de materiales populares que por vías diferentes ajustaban desde comienzos de la década los dos más interesantes aunque disímiles cineastas *disidentes*: José Antonio Nieves Conde[24] y su propio ex colaborador y amigo Luis García Berlanga,[25] y del que él mismo había participado en solitario con la muy interesante *Felices pascuas* (1954).

Por otra parte, tanto la obra teatral de Arniches adaptada como "La Regenta" de Leopoldo Alas constituían las piezas emblemáticas e inaugurales de una tradición que, desde las últimas décadas del siglo XIX y los comienzos del XX, atravesaba la primera mitad de este último para alcanzar un momento cumbre en la década de los cincuenta (Carmen Martín Gaite, Ignacio Aldecoa, Daniel Sueiro..), y en cuya configuración habrían de participar también, entre otras, obras tan diversas como la lorquiana "Doña Rosita, la soltera" o algunos poemas del falangista Agustín de Foxá. Dichas obras, pese a sus diferencias de todo tipo, habrían construido entonces una auténtica tipología quintaesenciada de ciudad provinciana, *"un motivo literario, teatral y cinematográfico vigente en la España que va desde la Restauración hasta el franquismo"*.[26]

Bardem contaba, entonces, con una sólida tradición cultural, popular y culta a la vez, de la que él mismo iba a participar señeramente y que le permitía ampliar potencialmente sus expectativas espectatoriales. De la metáfora del film anterior, pues, a una sinécdoque —que el cine de *ambientación regional* más o menos oficialista había utilizado para convertir los "valores" de cada región en los de la totalidad del ente patrio—, ahora "de izquierdas", por la que *Calle Mayor* aspiraba *"a presentarse como un 'modelo reducido' de la sociedad española, tomada en su globalidad", "a dar forma plena al viejo sueño naturalista que pretendía poder proceder a reconstruir la forma total de una sociedad a partir del fragmento de una uña perdida"*.[27]

En definitiva, se trataba de *invertir* algunos de los sentidos posibles (pero sin duda históricamente frecuentados) de ciertas tradiciones y dispositivos narrativos y visuales bien engrasados para activarlos ahora desde la izquierda política, conjugando sainete y realismo crítico de forma nada descabellada y atemperando al máximo —de acuerdo con sus nuevos propósitos— lo que de cerebral y *matemático* podía haber lastrado —considerado desde cierto punto de vista— la productividad discursiva (o, directamente, política) de su título anterior. A diferencia de Berlanga, a Bardem no iba a interesarle profundizar en lo que el sainete crítico compartía con el esperpento valleinclanesco partiendo ambos de muy similares y populares materiales de origen, sino, por un camino distinto pero en absoluto contradictorio, elaborar a partir de la regeneracionista urdimbre melodramática (y de ciertos elementos realistas de partida) de la tragedia grotesca, ese gran *melodrama sinecdóquico* que, equilibrando el lenguaje para aproximarlo a un aparentemente más *neu-*

24. Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde,* Ourense, 8 Festival de Cine Independiente de Ourense, 2003.

25. Cfr. el ya citado volumen sobre *Bienvenido Mister Marshall* dirigido por Julio Pérez Perucha. A éstos habría que sumar, casi de inmediato, a Marco Ferreri.

26. Ríos Carratalá, Juan A., *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a* Calle Mayor, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pág. 119.

27. Zunzunegui, Santos "Duende y misterio de Cesáreo González" en Castro de Paz, J.L y Cerdán, Josetxo (eds.), *Suevia Films-Cesáreo González*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, en prensa.

tro modelo dominante, iba a ser *Calle Mayor.* Como vemos, los ingredientes siguen siendo numerosos[28] pero el cineasta, más maduro, opta ahora sagazmente por modificar su receta sustentando su más matizado sabor sobre ciertos dispositivos del modelo hollywoodiense[29] unidos por el (atemperado al máximo pero presente) aceite (*de oliva*) de la popular tradición sainetesca española.

Pese a todo, ciertos recursos reflexivos característicos de la escritura del cineasta (y del cine español postbélico en su conjunto) se mantienen activos, aunque disimulados ahora por su más mesurada y serena imbricación textual y por la muy fuerte pregnancia diegética y la cercanía emocional del espectador con su protagonista femenina, la engañada Isabel —una excelente Betsy Blair que, en la mejor tradición wyleriana y como observó Company, *"se revela como uno de los personajes más vivos, tiernos y poéticos de la filmografía del realizador"*.[30] Así, por ejemplo, la narradora *voice over* que sitúa inicialmente la acción, aunque luego burdamente modificada por la censura, estaba ya presente —como en tantos títulos del cineasta— en el guión original,[31] y no faltan otros recursos que contribuyen a construir diversos niveles ficcionales, incluidos un modélico uso del sonido y de la profundidad de campo visual. Pero, sin duda, el más destacado y complejo de dichos recursos a nivel narrativo es —como bien supo ver Imanol Zumalde— una *"diestra y sagaz gestión de la información"* que, al modo del *suspense*, *"comienza por dividir salomónicamente el mundo de la ficción, o dicho de forma más pertinente, a los personajes que se mueven en ese espacio imaginario ante los ojos del espectador. Esta segmentación del territorio fílmico se hace en base a un criterio puramente cognoscitivo, movilizando la categoría del Saber"*.[32]

Se trata, entonces, en resumen y como enseguida comprobaremos por medio del análisis, de un film que parte de la fórmula del melodrama intimista (pero, no lo olvidemos, de origen sainetesco) para, sin bruscos sobresaltos significantes, ser capaz de hablar críticamente de la estructura social retratada (y, en general y como vimos, de la España franquista).

La primera secuencia —con la cámara elevada y asentada ya en el lugar idóneo de la calle para asistir gracias a la profundidad de campo al tragicómico desenlace de la negra broma gastada por la pandilla al intelectual don Tomás—, y el enlace a través del diálogo (el desesperado *"¡Aún estoy vivo! ¡Aún estoy vivo!"* del filósofo) con la siguiente (las risas en el Círculo

28. Incluidas las de nuevo indiscutibles referencias a un film como *I vitelloni*, pero también a *Las maniobras del amor* (René Clair, 1955).

29. La mayor *"aclimatación al modelo cinematográfico dominante, pues, no mermó en absoluto su capacidad crítica, sino que más bien la reforzó al añadirle eficacia"* (Cerón, J.F., *Op. Cit.*, pág. 138).

30. *"Y ello es así* —continúa el autor— *no sólo por la sensible recreación que del mismo hace Betsy Blair, sino por todo lo que conlleva de penetrante observación de la condición femenina en el entorno de una asfixiante ciudad de provincias y sus castradores rituales"* (Company, Juan Miguel, "Calle Mayor", en Pérez Perucha, J. [comp.], *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama/Asociación 100 años de cine español, 1996, págs. 46-47). Una ciudad (la sociedad española) en la que la deprimente "espera del hombre" convierte a *todas* las mujeres —como el film deja claro a través de Tonia, la puta enamorada— en *prostitutas* forzosas.

31. Bardem, J.A., *Calle Mayor*, Tal Cual. Biblioteca facsímil de guiones originales, Madrid, Alma-Plot, 1993, pág. 1.

32. *"El punto de vista adoptado por el film reproduce la citada discriminación cognoscitiva desde el momento en el que hace saber al espectador el engaño al que está sometida el personaje principal de la película. De este modo, el film fomenta el desequilibrio gnoseológico entre el personaje principal y el espectador, discriminando positivamente a este último"* [Zumalde, Imanol, "El peso del saber (Velada invitación al compromiso en *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem)", en VV.AA., *Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del cine, Cuadernos de la Academia* nº 2 (1998), pág. 271]. Pero si su gestión responde en efecto a modelos genéricos del cine americano, dicha división cognoscitiva se encuentra ya presente, en esencia, en la obra original de Arniches.

Recreativo a partir de idéntica frase), parecen situarnos ante un modelo de puesta en escena bien próximo al de *Muerte de un ciclista*. Pero esa cámara distanciada, que mira desde arriba y de lejos a sus personajes[33] —con la que comenzarán además la mayor parte de las secuencias clave del film (encuentro en la catedral, conversación en el río,[34] el decisivo baile del Círculo, etc.)—, se apresta a bajar (panorámicas descendentes), a relacionarse con sus personajes, aun crítica pero ya cercana, y se tornará incluso próxima, física y moralmente, en los numerosos, delicados y solidarios primeros planos de Isabel que pueblan el film. Ejemplo magnífico de cuanto decimos lo constituye la ya citada secuencia del encuentro de la pareja (vivido como casual por Isabel, preparado por Juan y sus bromistas amigotes)[35] en el interior de la Catedral. Más allá de lo que de simbólico tiene sin duda la perversión de *la falsa pareja* en el interior del templo católico,[36] la planificación del fragmento y, sobre todo, la gestión del punto de vista, permiten comprender la *forma* en que el cineasta concibe una crítica al conjunto capaz sin embargo de solidarizarse con sus elementos. Cuando Isabel ve a Juan sentado unos bancos más adelante —e intuye (aunque erróneamente, como nosotros sabemos) el motivo de su presencia allí— comienza una serie sucesiva de planos medios y primeros planos que, provocando un obvio azoramiento e incomodidad en el espectador, nos permiten acceder al diferente estado emocional de ambos. En un momento dado, Juan abandona su lugar y, de frente a la cámara (plano medio largo), mira a Isabel (fuera de campo). El siguiente plano es indefectiblemente leído como subjetivo (de punto de vista del hombre), al tratarse de un travelling hacia delante que se aproxima a ella, pero no tardamos en descubrir cómo la cámara ha optado por despegarse de Juan y permanecer junto a la chica, al ver aparecer al fondo, en uno de los últimos bancos y gracias a la profundidad de campo, a nuestro protagonista masculino.

Pero sin duda la secuencia clave de *Calle Mayor* —*"modelo reducido del itinerario de la narración"*—[37]es la del "baile" del Círculo, en la que Bardem combina con extraordinaria sutileza el punto de vista elevado y distante con esa proximidad física y moral con su protagonista —enlazándose una y otra, a veces, en el mismo plano—, pero llegando, aquí, al uso decisivo (y casi inexistente en el resto del film) del plano subjetivo tras conocer la mujer la verdad a través de Federico. Su huída de la sala,

> **"dada mediante travellings subjetivos hace que todos los elementos ilusionantes del principio (las luces, las cadenetas, el suelo abrillantado y repulido, el afinador ajustando el piano) se conviertan en significan-**

33. En un proceso bien próximo, desde este punto de vista, al elaborado por Nieves Conde un año después en *El inquilino* (1957). Cfr., al respecto, Castro de Paz, J.L., "Algunas consideraciones sobre la 'disidencia' en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)", en Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *Op. Cit.*, págs. 75-92.

34. En la que, por cierto, Bardem sí cita expresamente la secuencia en la que Guido y Paola charlan en el puente sobre el asesinato del marido en *Cronaca di un amore*. Porque, en ambos casos, la incomodidad latente en las conversaciones (con los personajes moviéndose y dándose constantemente la espalda, sin llegar nunca a *formar pareja*), contagia a la cámara, que, en el caso que nos ocupa, llega a abandonarlos para mostrar, brevemente, las cristalinas aguas del río provinciano.

35. Que, no se olvide y a diferencia de los *inútiles fellinianos*, son nada menos que un doctor, un abogado y el propietario de un periódico. Trágico cuadro del intermedio *poder* local franquista.

36. Como después una siniestra (y militarizada) procesión que sirve a Juan para *declararse*, mientras la viejas beatas entonan cánticos a la *virgen*.

37. Company, J. M., *Op. Cit.*

tes de agresión. No se trata sólo de una ilustración de las palabras de Federico (...), sino de su devastadora asimilación subjetiva por parte del personaje. La destemplada acidez de las notas del piano, engarzadas con el recurrente motivo musical de Kosma, en una perfecta continuidad de sonido diegético y extradiegético, marca muy bien ese tránsito de la cruel información de Federico a su interiorización por parte de Isabel".[38]

Por otro lado, esos diversos niveles ficcionales a los que nos referíamos —que se acompañan además de constantes referencias diegéticas al mundo cinematográfico (las sesiones del Cinema Moderno, las *"blancas cocinas"* del cine americano que provocan la conversación *ideológica* de Isabel y Juan, etc.)—, construidos a partir de los diferentes grados de saber de los personajes, se hacen presentes en la superficie formal del texto a través del reiterado recurso de la *doble pantalla*, es decir, la frecuente utilización de amplios ventanales que sitúan a unos personajes en diferente nivel cognoscitivo (léase visual y auditivo) con respecto a otros. Dicho dispositivo, que permite situar estos disímiles niveles en el interior del mismo plano contribuyendo a lograr una eficaz dialéctica entre el drama y el fondo (histórico),[39] comienza a labrarse ya durante la conversación del joven intelectual madrileño Federico Rivas (trasunto del propio realizador) y don Tomás en la Biblioteca del Círculo, cuando vemos a Juan y a sus amigos gesticulando a través de la ventana, pero sin poder oír sus probablemente zafios comentarios. De igual modo se nos presentarán más adelante, cuando observen pasear y se burlen de la recién iniciada *relación* entre los protagonistas. Y todavía, pero ya a otro nivel, los transeúntes que pasean por la Calle Mayor en el triste mediodía dominical, mientras Juan y Federico toman una cerveza antes del retorno de éste a Madrid, se ofrecen a la mirada de ambos (y a la nuestra) como fugaces sombras atrapadas en la gris y monótona pantalla española.

No debe extrañar, tras todo lo expuesto, la trágica decisión de Isabel de permanecer en la villa tras lo ocurrido. Porque aunque es cierto que *"inhibición, retraimiento, y abstención"*[40] son su única respuesta a la humillación sufrida, a ella sólo se le pide lucidez. El silencio ante la realidad socio-política puede ser imperdonable en el conformista y voluntariamente silencioso don Tomás. Isabel, al menos, sabe ya que tras la pantalla real, y final, llueve sobre mojado.[41]

38. Comunicación de Juan Miguel Company al autor.

39. *"Esta intención de dar los personajes y, a la vez, el ambiente se muestra claramente en las escenas de los gamberros en el bar. Ellos hablan y comentan sus banales preocupaciones, pero lo hacen de espaldas a las cristaleras que, en una diáfana profundidad de campo, nos muestran el movimiento de la calle, de la ciudad"* (Cerón, J.F., *Op. Cit.*).

40. Zumalde, I., *Op. Cit.*

41. Una vez concluida la redacción de este trabajo, llega a mis manos —por gentileza de mi amiga y colega Eva Parrondo Coppel— el muy interesante artículo de Stephen Roberts titulado "In Search of a New Spanish Realism: Bardem's *Calle Mayor* (1956)" (publicado en Evans, Peter W. [ed.], *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Nueva York, Oxford University Press, 1999). En él,el autor, tratando de dar la vuelta a la losa que supuso en la consideración crítica de Bardem la *influencia* de la cinematografía italiana, indaga —con resultados en ocasiones bien cercanos a los nuestros— en las tradiciones culturales españolas en las que se sustenta su estilo (que se decide a denominar "nuevo realismo político"). Pese a su indiscutible relevancia, el trabajo no es capaz de trascender el análisis de los contenidos, por lo que ese supuesto estilo parece limitarse a la elección de las cosas que pasan en la pantalla, pero no a *cómo* pasan.

EL VUELO EXCEDE EL ALA
Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem

Santos Zunzunegui

Coincidiendo con el estreno en España de *Calle Mayor*, Bardem comienza en los primeros días de 1957 a escribir un nuevo guión que llevó el título inicial de *Los segadores* y en el que desarrollaba una vieja idea que le rondaba la cabeza desde sus días de estudiante en el IIEC. Con este fresco dedicado a describir la vida de las cuadrillas de segadores que, desde las tierras de la Iberia marginal (Andalucía o Galicia), se desplazaban a las tierras castellanas en el tórrido verano mesetario para llevar a cabo las tareas de la siega y la trilla de los cereales, Bardem estaba a punto de dar un giro notable a su cine. Giro con que él pretendía abrir un nuevo ciclo cinematográfico que le permitiese (contando con la incierta permisividad de una censura que para esos días ya le miraba con algo más que desconfianza) desarrollar una serie de películas en las que pudiese levantar un panorama lo más amplio posible del mundo del trabajo[1]. No estamos muy lejos, en estas pretensiones, de las manifestadas, a finales de los años cuarenta, por Luchino Visconti cuando proyectó una trilogía que nunca se completó y en la que, se trataba de partir de los conflictos de un núcleo de pescadores desordenado y disperso (*La terra trema*, 1948, es el resultado de esta primera parte), para trasladar luego el problema social a una mina y, finalmente, al campo, de tal manera que el conflicto fuera amplificándose, de filme en filme, hasta alcanzar la grandeza de un coro trágico. De la misma manera que en el caso de Visconti, el proyecto general de Bardem nunca vio la luz sin que conozcamos, en el caso que nos ocupa, si en algún momento pasó de ser un mero deseo formulado en términos generales. Por si esto fuera poco, una determinación adicional iba a condicionar la concepción de la obra: dado que la consigna de "reconciliación nacional" se había convertido en el nuevo lema político del PCE, Bardem no vaciló en pergeñar una obra en la que esta pretensión política pudiera encontrar un acomodo adecuado, dotando a la película de un alcance propagandístico que debería insertarse con naturalidad (esa era,

1. En 1963 declaraba a Juan Cobos ("Entrevista con Juan Antonio Bardem", *Film Ideal*, nº 126, págs. 485-494): "quería hacer un cine épico con *Los segadores*, para seguir con una serie de frescos del trabajo colectivo en España, hacer un cine que además de nacional sea realista y sea popular"

al menos, la intención) en la dimensión espectacular que se quería alcanzar.

Es bien conocido que los problemas con la censura, ya desde el estadio del guión, fueron más que numerosos: modificación del título de *Los segadores* por el más inocuo de *La venganza* para evitar cualquier posible referencia a la canción catalana *El segadors* (convertida en himno de aquella nacionalidad durante la República), cambios en la ubicación temporal de la acción (ver *infra*), directa eliminación de determinadas secuencias, alteraciones sustanciales en los diálogos. Pero no son estos los únicos problemas que afectan al filme tal y como lo conocemos hoy en día. Conviene no perder de vista que la película suponía un notable cambio de género para Bardem, acompañado de un salto cualitativo en la producción. De hecho, *La venganza* era una coproducción entre Manuel J. Goyanes (para Suevia Film) y la compañía italiana Vides, con distribución mundial a cargo de la Metro Goldwyn Mayer y un reparto internacional encabezado por Raf Vallone, Jorge Mistral y una insólita Carmen Sevilla (cedida para la película por Producciones Benito Perojo), rodada en color (pero sorprendentemente no en cinemascope, algo de lo que Bardem siempre se lamentaría con amargura). Precisamente, la dimensión internacional del proyecto terminó afectándolo seriamente: aunque un primer montaje alcanzaba una duración de 165 minutos, las exigencias de la Metro redujeron el metraje definitivo a 108 minutos, con la consiguiente pérdida de lo que Bardem definió como la "respiración" de la película que de un "relato de andar y ver (…) se quedó en un melodrama"[2]. En resumen, estamos ante un filme que, en un principio y como característica esencial del proyecto, buscaba conciliar pretensiones espectaculares y políticas. Se trataría, por tanto, de medir hasta qué punto y con qué instrumentos dicha conciliación terminó revelándose (im)posible.

Cuando sobre las imágenes iniciales de *La venganza* (esas panorámicas que recorren la inmensidad del campo castellano que, luego, será hollado por la cuadrilla de segadores capitaneada por Luis "El Torcido") resuene la voz grave de Francisco Rabal en funciones de narrador, podremos escuchar que la película que vamos a ver busca relatar "simplemente los trabajos y los días de una cuadrilla de segadores". A la hora de la verdad no será difícil comprobar que ese "simplemente" no es sino una cláusula vacía ya que el filme va a dejar de lado esa pretendida literalidad, ese "grado cero" narrativo que lo anclaría en una peripecia que no buscaría proyectarse más allá de las acciones y personajes concretos que la constituyen para embarcarse decididamente en el más proceloso territorio de la metáfora y, mediante la construcción de un ambicioso tropo, alcanzar el terreno de la alegoría pura y dura. Sí en el caso de *Calle Mayor* su alcance crítico se apoyaba sobre una fuerte dimensión sinecdóquica típica de un cierto naturalismo de raigambre zolesco (la "calle mayor" de una ciudad de provincias como representativa de toda la sociedad española) aquí, por razones del relato en primer grado elegido y su ubicación espacio-temporal, la metáfora aflorará en toda su pureza.

Conviene insistir en que el filme se realiza en 1957, justo al borde de las transformaciones socioeconómicas que van a sacar definitivamente a España del estado de subdesarrollo en que hasta entonces se había visto sumida mediante la implementación de una política

2. Pedro Olea y Jesús García de Dueñas: "Bardem, 64. Confesiones a las cinco de la tarde", *Nuestro Cine*, nº 29, 1964, págs. 24-40.

'Muerte de un ciclista' (1955)

económica de corte indicativo sustanciada, primero en el Plan Estabilización de 1959 y en los sucesivos Planes de Desarrollo después. Política económica que iba a dar cuerpo inmediato a una sociedad llamada a sustituir el mundo predesarrollista explorado por el propio Bardem, tanto mediante fórmulas esencialmente sinecdóquicas (el caso ya citado de *Calle Mayor*, 1956) o metonímicas (en *Muerte de un ciclista*, 1955). Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que las pretensiones iniciales de Bardem fueron ubicar las acciones de la película en los mismos años cincuenta pero que, ante la radical negativa de la censura a admitirlo y a su exigencia de que los avatares del guión debían ser trasladados a 1935 (con el fin de hacer recaer sobre la República la triste situación de los trabajadores del campo español), el cineasta tuvo que recurrir al traslado final de la acción a 1931 (hecho que pasa desapercibido en la película terminada que parece suceder en un momento histórico abstracto) con lo que, pensaba, quedaba claro para el espectador (¿qué espectador?) que las lacras sociales expuestas estaban lejos de ser causadas por un Régimen que en aquel momento apenas había accedido al poder, para recaer sobre la monarquía que acababa de ser expulsada de España en ese mismo año y de la que, en cierta medida, el franquismo (objetivo final de la denuncia bardemiana) se presentaba como continuación.

En este sentido debe escucharse lo que el propio Bardem (desde las páginas de *Cinema*

Universitario) proponía por aquellos días como tarea básica para los cineastas españoles del momento: "rectificar la mirada del espectador", desviada por tantos y tantos filmes escapistas, orientándola hacia una "vuelta a la realidad", mostrando "en términos de luz, de imágenes y de sonidos, la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano"[3].

Para ello, Bardem intentará poner a punto una fórmula de cine nacional-popular que autores cercanos ideológicamente a sus posiciones, habían ensayado previamente en Italia. Suele citarse como influencia inmediata de *La venganza* la película de Pietro Germi *El camino de la esperanza* (*Il camino della speranza*, 1951), filme que se ocupa de describir las peripecias de un grupo de mineros sicilianos que, con motivo del cierre de las minas de azufre de su tierra natal, se verán obligados a atravesar Italia buscando trabajo para acabar pasando a Francia. Aún siendo patente este influjo (de manera especial en la estructura un tanto episódica que adoptan las dos obras) me parece que el caso más obvio de parentesco, lo ofrece la película de Giuseppe De Santis, *No hay paz entre los olivos* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950) con la que comparte identidades temáticas, narrativas y de actores[4]. Obra de la que, sin embargo Bardem no retendrá uno de sus componentes esenciales, la manera en la que las acciones de los personajes desbordan su nivel primario para desembocar en una dimensión mítica. Dimensión claramente perseguida por un De Santis que hablaba de la necesidad de proceder a una "transfiguración de la realidad" que debería afectar, por igual, al proyecto de "nueva sociedad" que se proponía en su filme. A la hora de la verdad, una de las grandes limitaciones de la película se relacionará, de manera directa, con la relativa incapacidad del cineasta español para hacer del paisaje castellano y manchego (el rodaje tuvo lugar en las provincias de Ciudad Real y Madrid) algo más que un mero decorado[5].

Bardem, por su parte, elaborará una estructura itinerante en la que los personajes irán cubriendo diversas estaciones a la espera de que se den las condiciones (más teóricas que otra cosa) para que el filme pueda alcanzar su clímax. Ese itinerario (los trabajos y los días de una cuadrilla de seis personas en tierras de secano de Castilla en busca del pan) se realizará sobre el fondo de la herida no suturada y aún sangrante que opone a dos familias: la de la Casa Vieja (inicialmente la Casa Grande, expresión que no fue del gusto de la censura) y la de los Díaz, a partir de la muerte, diez años atrás, de uno de los miembros de la primera, muerte de la que fue acusado (luego sabremos que injustamente) Juan Díaz (Jorge Mistral) con cuyo retorno de la cárcel se abre, precisamente, la película.

A partir ahí se construirá una historia en la que el punto de partida será la negativa de los dos antagonistas, de un lado a olvidar y perdonar (será el caso de Juan, incitado inicialmente a la venganza por su hermana Andrea, personaje encomendado a Carmen Sevilla) y de otro a apartar los miedos (este rol corresponderá a Luis "El Torcido", encarnado por Raf Vallone, debidamente aleccionado por su madre -María Zanoli- que le recordará que hay que permanecer atentos y vigilantes ante la malicia siempre artera de los Díaz) que el

3. Juan Antonio Bardem: "¿Para qué sirve un film?", *Cinema Universitario*, nº 4, Diciembre 1956 (reproducido en *Nuestro Cine*, nº 29, 1964, pág. 47).

4. Raf Vallone fue el interprete principal tanto de *Il camino della speranza* como de *Non c'e pace tra gli ulivi*.

5. Para una evaluación de algunas de las limitaciones que *La venganza* (y buena parte de la obra de Bardem) presentaba a los ojos de un sector de la crítica española de aquellos días, véase José Luis Guarner: "Bardem, punto cero (el Asimov del cine)", *Documentos Cinematográficos*, nº 2, 1961 (reproducido en J. L. Guarner: *Autorretrato del cronista*, Barcelona, Anagrama, 1994, págs. 355-368).

retorno de Juan (Luis sabe que es inocente) y su supuesto deseo de venganza abre entre los miembros de la Casa Vieja.

Cuando los tres jóvenes, acompañados de otros tres personajes (Santiago "El Viejo"/José María Prada; Pablo "El Tinorio"/Manuel Alexandre y Maxi "El chico"/ Manuel Peiró) se vean obligados a causa de la necesidad a formar una cuadrilla para "poder subir a Castilla a segar", el roce cotidiano no dejará de producir tensiones pero también hará que el amor surja entre Luis y Andrea.

Los avatares de la siega servirán para que Bardem pueda ir destilando, pacientemente, su discurso. Así cuando con motivo de la lesión de "El Tinorio", Juan reproche a Luis que "siempre habéis sido igual (...) cosas que eran de otros se os han quedado entre las manos" y esté a punto de desatarse violentamente el antagonismo entre los dos hombres, Santiago "El Viejo", intervendrá para recordar una lección esencial: "Aquí no hay nada más importante que el pan[6] de los nuestros y aunque reventemos de odio o de rabia o de lo que sea aún nos queda estar juntos y juntos vamos a estar pese a quién pese".

Precisamente a esta escena le sigue en la película el encuentro de la cuadrilla con ese escritor (un curioso Cela de izquierdas, interpretado por Fernando Rey) que "anda por estas tierras hablando de ellas y sus gentes" y que no dejará de remachar la idea (mientras todos escuchan en silencio reverencial) de que "lo importante es hablar con todos" ya que "todos formamos una gran cuadrilla. Todos segamos la misma mies"[7].

Las cosas así, no hay que sorprenderse si al final de la película el previsto enfrentamiento entre Juan y Luis se zanja con una aproximación entre los dos enemigos y que lo que parecía iba a dar lugar a un derramamiento de sangre destinado a prolongar la escena originaria sobre la que se sustentaba la peripecia, deje paso a la reconciliación, facilitada, sin duda, por la relación amorosa anudada entre Andrea y Luis. Reconciliación, es en este caso, la palabra decisiva. Porque, no hace falta casi recordarlo, estamos ante una evidente metáfora de la necesidad de cerrar el abismo que entre las dos Españas (vencidos y vencedores) había abierto la Guerra Civil, en clara sintonía con la nueva política propugnada por aquellos días por el Partido Comunista de España, conocida como "política de reconciliación nacional" y destinada a convencer a todo el abanico de fuerzas democráticas de la necesidad de aunar esfuerzos en contra de los elementos más retrógados y reaccionarios del aparato franquista, eso que unos años más tarde se iba a conocer con el significativo nombre de "El bunker".

Lógico, por tanto, que la críticas más sensibles a las pretensiones de Bardem vinieran de las posiciones políticas afines al cineasta. Pero, como tantas otras veces, la percepción más aguda de las limitaciones de la película vinieron de la pluma de André Bazin en *Cahiers du Cinéma*: "Partiendo de la psicología burguesa que describía bien, porque la conocía bien, Bardem se

6. El guión original incluía la palabra "hambre" en lugar de "pan". La modificación es cortesía de la censura.

7. Otras escenas dan cuerpo teórico a diversas ideas progresistas: la solidaridad en el grupo, primero; la solidaridad de clase manifestada en la unión de la cuadrilla a los segadores que pelean por trabajar a jornal y no a destajo, después; la irrupción en el campo de la tecnología que elimina mano de obra, etc... Precisamente el último aspecto citado dará pie a Bardem para introducir unos de los dos toques cervantinos de la obra (el otro vendrá de la mano de la aparición de ese moderno Maese Pedro que es el titiritero Merlín): el quijotesco ataque de Santiago "El Viejo" contra ese molino tecnológico que en el film adopta la apariencia de trilladora.
Con motivo de el estreno de *El puente* (1976) J. L. Guarner hablará de la película como "algo que estaría a medias entre un *remake* de *La venganza* y una revisitación moderna de *El Quijote*" (*Fotogramas*, nº 1484, 1977; reproducido en el citado *Autorretrato del cronista*, págs. 369-370).

aventura cada vez más en el cine de utilidad y de mensaje. Aquí lo magnifica, pero el peligroso modelo del cine italiano le extravía. El neorrealismo no es la combinación de varios temas (documentales y sociales) con el rodaje en exteriores, sino que responde a otros criterios. Si el neorrealismo italiano es en efecto un cine 'útil al hombre' lo es en su resultado no en su principio"[8]. Como puede verse Bazin ponía el dedo en la llaga a la hora de apuntar hacia la dimensión "teórica" de la apuesta bardemiana, a su intento *a priori* de colocar unas ideas sobre unos personajes sin haber profundizado antes en los mecanismos que pueden volver fructífera dicha implementación.

Si antes hemos hecho referencia a una cierta identidad del proyecto original de Bardem con determinadas búsquedas de Visconti, quizás sea el momento de volver sobre este paralelismo para entender dónde residen las bases del éxito estético y político viscontiano en *La terra trema* y las del fracaso equivalente del cineasta español. La conciencia por parte de nuestro cineasta de que el modelo viscontiano era el metro con el que se medía el alcance de su película queda en evidencia en las siguientes declaraciones: "¿Es más efectivo intentar hacer *La terra trema*, buscar la verdad para que luego eso sea visto por un conjunto no muy numeroso de 'dilettanti' y de cine-clubs, o intentar, haciendo una serie de concesiones, que uno sabe muy bien, utilizar 'estrellas' y demás, emplear todo eso como vehículo, para una mayor expansión del film, no en el sentido comercial, sino, simplemente, en el sentido cultural, que tenga una mayor apertura?"[9].

De manera un tanto rápida diré que, a diferencia del maestro italiano, Bardem no alcanza a conducir a su límite (y transformación subsiguiente) la búsqueda neorrealista, en la medida en que (con la censura por medio) no consigue llevar a un punto adecuado la "documentación" capaz de hacerse cargo, sin mediaciones, del ambiente y los personajes populares. Como tampoco acierta a la hora de proyectar sobre los acontecimientos relatados una iluminación crítica que dé sentido a las cosas representadas más allá de la explicitación de toda una serie de fórmulas estereotipadas (necesariamente ambiguas) que son colocadas en boca de los personajes menos como expresión de sus necesidades que como obvios eslóganes retóricos. Pero la limitación más importante (y en este terreno cuenta menos el recurso exculpatorio a la censura) apunta hacia el hecho de que la estructura ideológica de la obra no es, en ningún momento, fermentada por una dimensión figurativa (especialmente en el uso del paisaje) capaz de ubicar las acciones cotidianas en un nivel superior al meramente descriptivo. Hecho, éste último que si era, de manera muy evidente, uno de los puntos fuertes de un Visconti (o de un De Santis, en una dirección distinta) para el que la rebelión de las clases populares desembocaba en un espectáculo dotado de la belleza ritual que suele asociarse a la tragedia griega y en cuya impostación el paisaje estaba llamado a jugar un rol decisivo.

Mientras tanto Bardem se había reincorporado en 1957 a UNINCI, siendo elegido

8. André Bazin: "Cannes 58", *Cahiers du Cinéma*, nº 84 (1958), pág. 32.

9. Juan Cobos: "Entrevista con Juan Antonio Bardem" (*Op. Cit.*, pág. 485). Al año siguiente Bardem reincidiría, en conversación con Pedro Olea y Jesús García de Dueñas (*Op. Cit.*, pág. 36) en estas ideas: "A mi, por ejemplo, me hubiera gustado hacer *Los segadores* con campesinos auténticos, pero..., y hablar de lo que quiero hablar. Pero eso no se puede hacer, hay que buscar una solución simbólica. Primera concesión. Y hacerla con campesinos auténticos...; ahí esta *La terra trema*, en sus latas sin que la vea nadie. La película existe en función de que la vea el público; si no, es tonto hacerla"

presidente de la productora a finales de dicho año, lo que, sin duda, contribuyó a que la orientación de aquella se hiciese cada vez más proclive a convertirse en semillero de proyectos progresistas en los que, bajo la dirección política del PCE, pudieran aglutinarse todas las fuerzas culturales de oposición al Régimen de Franco que se movían en el campo de cine español.

Descartado un primer proyecto contemporáneo (*La fiera* que iba a ser protagonizada por Lucía Bosé y su esposo, el torero Luis Miguel Dominguín) Bardem comienza a preparar una película que iba a tomar como punto de partida la obra literaria de Valle-Inclán, en concreto su novela *Tirano Banderas*, a realizar en coproducción con la compañía mexicana de Manuel Barbachano Ponce (que había puesto en pie obras como *Torero* de Carlos Velo o *Nazarín* de Luis Buñuel). Tras muchos dimes y diretes las necesidades de la coproducción aconsejaron variar el proyecto original y considerar la realización de un filme que permitiese equilibrar las cargas financieras respectivas entre España y México, lo que condujo a la elección de las *Sonatas* de Valle como definitiva base literaria de una película que iba a rodarse a partes iguales en ambos países implicados, con un solo director y protagonista masculino.

Como es bien conocido las *Sonatas* valleinclanescas son la obra maestra de la prosa modernista española y ni su abierto decadentismo ni su reivindicación esteticista del carlismo integrista podían ser muy del gusto de alguien con las convicciones de Juan Antonio Bardem. Por tanto, se imponía llevar a cabo una reformulación del material de partida para convertir el erotismo melodramático y el hedonismo que destilan los textos de Valle en una película dotada de los elementos "críticos" y sociales que podían esperarse de un proyecto apadrinado por UNINCI y capitaneado por Bardem.

La elección definitiva recayó, finalmente, sobre la combinación en una sola historia de la *Sonata de otoño* (publicada originalmente en 1902) y la *Sonata de estío* (que apareció un año más tarde). Como es sabido las cuatro *Sonatas* reproducen diversos episodios amorosos de la vida de Xavier de Bradomín y Agar, Marqués de Bradomín, que se presentan como fragmentos de las "memorias amables" que escribió desde la emigración ya en su años postreros el citado personaje. El título de cada *Sonata* va, lógicamente, seguido de la indicación "memorias del Marqués de Bradomín". De manera significativa, Bardem alterará este subtítulo para denominar su película no sólo con el genérico *Sonatas* sino modificando el subtítulo por "aventuras del Marqués de Bradomín". Ya no nos encontraremos, pues, ante la evocación en pasado de un universo idealizado, dando lugar a lo que Pere Gimferrer ha denominado "la creación pictórica y escenográfica de un mundo"[10], sino al intento de crear una aventura histórica sobre el cañamazo prestado por las aventuras sentimentales de Bradomín. Aventura histórica que no le haga ascos a la representación de las luchas sociales y políticas que agitaron el primer tercio del siglo XIX.

Como en el caso de su película anterior sobre *Sonatas* planea la alargada sombra de las transformaciones y derivaciones del neorrealismo italiano y, de manera, muy específica, la imponente del cine de Visconti. En concreto, la de su película *Senso* (1954), obra concebida

10. Pere Gimferrer: "Ante las *Sonatas*", introducción a *Sonata de primavera* y *Sonata de estío*, Madrid, Espasa (colección Austral), vigésima quinta edición, 1999, pág. 12.

en un doble y complejo movimiento: el paso de la "crónica neorrealista" a la Historia (con mayúsculas), de un lado; la asunción sin rubor de la dimensión espectacular de la obra cinematográfica, de otro. Todo ello, en busca de la obtención de un cine nacional-popular que abrevaba en las ideas de Antonio Gramsci . De esta manera el cineasta milanés buscaba combinar, en un solo gesto fílmico, las potencialidades del melodrama operístico de recia raigambre nacional (y de aquí el amplio repertorio que *Senso* exhibe de gestos mórbidos, expresiones desaforadas y pasiones desatadas) con las virtualidades de un discurso político ajustado en torno a la noción de "compromiso" en personas y grupos sociales condenados a una inminente desaparición en el desagüe de la historia.

Este modelo se revelará como potencialmente explotable por Bardem. De hecho, el Marqués de Bradomín es una versión masculina de la Condesa Livia Serpieri de la misma forma que el personaje positivo de *Sonatas* (ese capitán Casares, sostenido a duras penas por un Fernando Rey que repite aquí ese rol de portavoz del cineasta que ya le tocó en suerte en *La venganza*) no es sino un remedo en tono menor del Marqués de Usoni, del filme de Visconti. Pero la gran diferencia entre *Senso* y *Sonatas* tiene que ver con el hecho de que si la primera crece estéticamente con naturalidad sobre la savia nutricia que le ofrece una tradición cultural asumida con diligencia (el ya citado melodrama musical, la pintura veneciana de los siglos XV y XVI, las imágenes decimonónicas de los "macchiaioli") en el caso de Bardem las referencias aportadas pertenecen al campo de lo folklórico (la Santa Compaña, la brujería o las procesiones de los "prometidos" de Jesús Nazareno, en el episodio gallego) cuando no de la postal turística pura y dura (la Niña Chole mostrada "a la sombra de una pirámide" como indica el texto de Valle, los danzantes indígenas, en el episodio mexicano). Por no decir nada del hecho de que en Visconti el personaje central (Livia Serpieri) permanecerá fiel a sus determinaciones de clase terminando el filme abismada en el lodazal de su pasión, mientras que Bradomín sufrirá una imprevista conversión en última instancia que lo arrojará al campo de la lucha de la libertad montado (no podía ser de otra manera) en un blanco corcel. A la hora de la verdad podría decirse que se echa de menos en *Sonatas* una profundización en el tema de cuales podrían haber sido los referentes estilísticos (si es que existen) que la película podría haber movilizado de entre los que podrían rastrearse en la cultura española para conseguir llevar a cabo lo que era la preocupación central de Bardem: llevar a cabo "cierto tipo de trasposición histórica e intentar simplemente hablar claro, pero en el lenguaje de hace cien años". No parece que en términos visuales y narrativos ni los mecanismos de la citada trasposición ni los del lenguaje estuviesen afinados lo suficiente o que Bardem supusiera que este tema era especialmente urgente en aquellos momentos pese a que, más de una vez, había hecho referencia a la necesidad de buscar fuentes de inspiración en nuestra novela o en las artes plásticas nacionales, dado lo inane de la tradición cinematográfica española. Para intentar ofrecer algo de luz sobre como podría haberse abordado una trasposición razonable fílmica del mundo valleinclanesco señalaré, como una posibilidad, que habría habido que tener en cuenta que Don Ramón, al escribir las *Sonatas*, estaba procediendo a una operación metaliteraria: retomando tópicos, reviviendo situaciones alambicadas, haciendo, en fin, literatura a partir de literatura. Por tanto, una adaptación consecuente

podría haber explorado, con mayor o menor intensidad, esta dimensión convirtiéndola, en este caso, en metacinematográfica. O, por citar, otro ángulo inexplorado por Bardem, a la hora de concebir visualmente la resolución de muchas secuencias hubiera sido razonable considerar, a efectos compositivos, la dimensión de *tableaux vivants* de no pocas de las escenas de los libros.

En el fondo "nuestro más entrañable cineasta de mensaje" (la fórmula es José Luis Guarner) se limita a superponer a las narraciones valleinclanescas una historia política (la España de 1824, con la represión apostólica que se ceba con los últimos resistentes liberales; el México en ebullición de principios de la década siguiente) en la que se supone reside toda la enjundia del relato. Los zurcidos que aseguran la unión entre ambos niveles (el amoroso y el político) no son siempre del todo razonables y el espectáculo está muy a menudo condicionado por las opciones discursivas como testimonia esa construcción dramática que ubica de manera simétrica (al principio y al final de la película) las dos grandes soflamas del Capitán Casares ("luchamos por una patria en la que uno pueda sentirse libre"; "hay que acabar con lo viejo, lo que se resiste a desaparecer. Luego viene lo importante: edificar una vida nueva, más digna de ser vivida, más justa, más libre"). En este marco (y a diferencia otra vez de lo que sucede en *Senso* donde Visconti pone, en este terreno, toda la carne en el asador melodramático) se pierde buena parte de las mórbidas languideces que atesoran los textos. Lo mismo ocurre con un notable porcentaje de las dimensiones erótica, sacrílega y necrofílica que habitan las novelitas de Valle, formando su carne y sangre. Véase, para ilustrar este adelgazamiento, la escena (tomada del "capítulo" 4 de la *Sonata de Otoño*) en la que Bradomín se convierte en "azafata" de Concha (interpretada por una Aurora Bautista que ha conocido mejores momentos) ayudándola a vestirse, mientras ésta finge resistirse a las intenciones del resabiado galán. O esa otra, ahora en la segunda parte del filme, en la que, en el convento de San Juan de Tegusco, Bradomín y la Niña Chole ven punteada su noche de amor por el tañido a muerto de las campanas que doblan por el fallecimiento de una hermana. Otro tanto sucederá con el desaprovechamiento de personajes como Don Juan Manuel de Montenegro convertido en sombra de lo que es en el texto literario o en el tupido velo (aquí hay que pensar en la censura) que el filme corre sobre las relaciones de la Niña Chole con ese General Bermúdez que nunca llega a comparecer en escena (¡qué momento en la novela!) y que servía a Valle para teñir el turbio erotismo del personaje femenino con el toque adicional del incesto. O con situaciones que, trasplantadas tal cual al filme, pierden toda su potencialidad. Este es el caso del "capítulo" 2 de *Sonata de otoño* y el manojo de hierbas medicinales que la hija del molinero, "con gesto de sibila", entrega a Bradomín para aliviar las dolencias de una Concha Brandeso a las que las necesidades de la adaptación harán morir sobre una playa gallega, privándonos de una de las situaciones más morbosas del texto literario.

En el haber de Bardem hay que colocar, por el contrario, el personaje del Marqués de Brandeso (apenas una referencia en la *Sonata de otoño*) que permite a Carlos Casaravilla componer, con único y rotundo trazo, la imagen de un noble reaccionario cornudo, sanguinario y obsesivo ("¡el orden, el orden!", repetirá) que acabará encontrando su merecido a

manos del pueblo que le identifica con el diablo. El tono de lo que podía haber sido una película menos prisionera de sus opciones *a priori* puede adivinarse, por otra parte, en ese momento en que un Bradomín que pulula por México viviendo del naipe, aborda en la calle a la Niña Chole mientras pasa junto a ellos el viático, momento en el que las dimensiones erótica y sacrílega se funden en un acorde único.

*

Tras varios intentos fallidos de realizar, bajo los auspicios de la Metro Goldwyn Mayer, "una película americana en España" y desechar la realización de un filme que iba a discurrir en el ambiente pugilístico y en el que pretendía tomar como punto de partida un relato de Ignacio Aldecoa que finalmente sería llevado a la pantalla de la mano de Mario Camus (1963)[11], Bardem volvió sobre su vieja idea de realizar una obra ambientada en el mundo de los toros. Para ello retomó su proyecto de *La fiera* (ver *supra*) refundiéndolo con la pieza teatral recientemente estrenada *La cornada*, escrita por Alfonso Sastre[12]. Como siempre Bardem tenía las ideas claras: "Me interesaba la historia del torero y explorar el mundo de los toros, que era una forma de situar el problema de la explotación del hombre por el hombre. Trataba de desmitificar también la "fiesta"[13]. Posiciones similares fueron expresadas por Alfonso Sastre que colaboró en la escritura del guión definitivo, al destacar que su pieza no trataba más que superficialmente de toros, ocupándose, de hecho, de "la denuncia del hombre por el hombre en la sociedad actual"[14]. Igual que en el caso de *Sonatas*, la producción corrió a cargo de UNINCI. El filme recibió un inequívoco título lorquiano: *A las cinco de la tarde* (1960)[15] y su acción cubría un periodo temporal de treinta y seis horas, desde la madrugada del sábado (5 a. m.) hasta las cinco en punto de la tarde del domingo, cuando las cuadrillas comienzan el paseíllo en la Monumental de Las Ventas. Por tanto, los avatares descritos precederán a la "fiesta" propiamente dicha en una interesante opción dramática que relega el "espectáculo" a las fronteras exteriores del relato. Hecho éste que, por tanto, suponía invertir los parámetros bajo los que habían sido concebidos los dos filmes anteriores de Juan Antonio Bardem.

Como el propio Sastre no dejó de anotar la concepción dramática de la obra teatral y

11. "Cuando estaba pensando en hacer *Young Sánchez*, me entero de que Luchino Visconti está rodando *Rocco y sus hermanos*. Entonces dije: 'Que la haga cualquiera menos yo; porque si ya la gente está harta de decir que copio a uno y a otro, y ahora me meto con Visconti..., bueno...'" (Pedro Olea y Jesús García de Dueñas: *Op. Cit.*, pág. 37).

12. Estrenada el 14 de Enero de 1960, en el Teatro Lara de Madrid, con dirección de Adolfo Marsillach (que también interpretaba el papel de Marcos, el apoderado) y con Carlos Larrañaga como José Alba (José Álvarez, en la película) y María Asquerino como Gabriela. El texto fue editado en la colección "Teatro" de la editorial madrileña Escelicer el mismo año del estreno y reproducido íntegramente en el nº 12 (Enero/Febrero 1960) de la revista *Primer Acto*. En 1964, Radio Cadena Española emitió una versión radiofónica de la pieza con Rafael Taibo (Marcos), Juan Manuel Gozalo (Juan Alba) y Juana María Moreno (Gabriela) (información facilitada por el profesor Pedro Barea).

13. Pedro Olea y Jesús García de Dueñas: *Op. Cit.*, pág. 48. En un momento del filme el personaje de Juan Reyes (el torero fracasado) definirá la "fiesta" con estas palabras: "la cornada, la enfermería de un pueblo, desangrarte, ser un inútil, morirse de asco".

14. Alfonso Sastre: "Sobre un film de Bardem", *Nuestro Cine*, nº 2, 1961, pág. 24.

15. Una cita del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" ya servía de encabezamiento a la obra de Sastre: "Lo demás era muerte y sólo muerte a las cinco de la tarde".

del guión cinematográfico[16] fueron, sin embargo, bien distintas. Si la primera se concentraba en torno a la investigación de los antecedentes significativos de un hecho clave ("una cornada física por la que se descubre la existencia mortal de una herida por arma blanca"), se organizaba principalmente en torno al miedo de un matador que se encerraba en solitario con seis toros, se optaba por una estructura cíclica y se dejaba impune al personaje negativo (el apoderado) que "está ahí para nosotros"[17], el segundo recogía "el mundo de los toros e incluso el mundo de sus alrededores *en un día cualquiera*". En la película cobrará gran relevancia el personaje (muy secundario en la obra teatral) del torero fracasado (el personaje de Juan Reyes, interpretado por Francisco Rabal), pero se difuminarán los rasgos del joven Rafael Pastor (interpretado por Vicente Ros), aunque se conserve la centralidad del carácter de José Álvarez (encarnado por Germán Cobos), el diestro que, camino de la consagración, comienza a experimentar miedo ante los morlacos y a ser consciente de las renuncias y explotaciones sin cuento a que ha debido someterse a cambio de una gloria que ya empieza a mostrar su cara más desabrida y oculta[18].

A la hora de la verdad la película se mueve entre dos polos bien precisos. De un lado, una nada sorprendente querencia teatral, bien patente en esos diálogos concebidos muchas veces como "apartes" y de los que son buen ejemplo el temprano monólogo de Juan Reyes en su habitación, el alambicado soliloquio de José sobre el miedo o ese discurso de Manolo (el viejo amigo del barrio de José Álvarez, interpretado por Manolo Zarzo, y que ocupa en la ficción cinematográfica el rol de portavoz ideológico de los autores) cuando interpelado por el torero sobre su voluntad de abandonar su mediocre vida de trabajador en el matadero le responde con estas palabras: "No es eso lo que necesitamos. Para mi no se trata de salir de aquí. Esto es un oficio. Se hace algo útil. Se trata de vivir mejor aunque sea aquí". Porque la denuncia de Bardem y Sastre es doble: de un lado, la explotación a la que someten los poderosos y desaprensivos apoderados a sus representados; de otro, el espejismo que supone, para mucho jóvenes proletarios, el éxito individual que el toreo puede ofrecerles a condición de vender su alma al diablo del capital.

La "teatralidad" del filme se hace cada vez más patente a medida que la película avanza y que la historia se confunde en mayor medida con la obra teatral. Pero la opción de Bardem de realizar una *película de cámara* no es en absoluto desacertada. Desde este punto de vista *A las cinco de la tarde* invierte (como ya he sugerido antes) los parámetros espectaculares que sostenían las dos obras anteriores del cineasta: del color al blanco y negro, de un cine expansivo a un material altamente concentrado, de temas presuntamente "universales" a uno que se mueve en el umbral del costumbrismo. Aunque puede argumentarse que algunas de las elecciones estilísticas que podrían dar coherencia a esta nueva manera de *hacer* no están suficientemente elaboradas. Éste es

16. Puede verse Alfonso Sastre y Juan Antonio Bardem: "Guión íntegro de *A las cinco de la tarde*", *Nuestro Cine*, nº 2, 1961, págs. 26-57. A la hora de la verdad se trata más de un *découpage après montage* (por utilizar la terminología popularizada por *L'avant-scène de cinéma*) que del guión de rodaje (el *shooting Script* de los anglosajones) propiamente dicho.

17. Cabe preguntarse por los motivos por los que los autores decidieron conceder al espectador cinematográfico la "consolación" de ver morir a manos de una de sus víctimas al malvado explotador. Sin duda, detrás de esta opción hay una hipótesis significativa sobre la menor madurez ideológica del público de cine en relación con el teatral.

18. Alfonso Sastre: "Sobre un film de Bardem", *Op. Cit.*, págs. 24-25.

el caso de los planos secuencia elegidos para albergar los momentos claves de confrontación entre los personajes representativos de las fuerzas sociales que se afrontan, en concreto José Álvarez y su todopoderoso apoderado Manolo Marcos (al que presta su sólida figura Enrique Diosdado). Basta centrarse en lo último del filme (de una duración superior a los cinco minutos) y que recoge la postrera manipulación a la que somete Marcos a un cada vez más atemorizado Álvarez, escena que terminará, de forma significativa, con el apoderado ayudando al matador a ponerse la chaquetilla. Pues bien, esta secuencia denota claramente uno de los principales problemas de la puesta en escena bardemiana: su dificultad de encontrar la *distancia* adecuada a los acontecimientos que relata. Por supuesto, esto es evidente en términos metafórico-ideológicos como ya testimonian los casos de *La venganza* o *Sonatas*. Pero *A las cinco de la tarde* pone en evidencia que este problema también afecta a la *distancia física*. La cámara de Bardem se muestra incapaz de encontrar la distancia justa a los personajes, filmándolos en planos que ni son primeros ni generales con lo que acaba moviéndose en un ambiguo terreno en el que ni la opción por el "cine de cámara" llega a concretarse del todo (este sería el caso de una opción decidida por los primeros planos tal y como, por ejemplo, Ingmar Bergman comenzará a cultivar por esos años) ni los cuerpos son filmados de tal manera que se les deje ocupar un lugar real en el espacio, pesar físicamente como entes materiales y no como meros soportes de discursos e ideas. A este campo pertenece también la insistencia, meramente retórica, de Bardem en las construcciones triangulares como forma visual privilegiada de poner en escena las fuerzas entre las que debaten sus héroes.

Tampoco contribuyen a refinar el estilo de la película determinadas opciones de "tipaje" o de *casting*. En relación con el primer problema baste hacer referencia a la catadura física con la que Bardem describe a los miembros de la "organización" de Marcos, muy en especial ese "secretario" corporeizado por un José Manuel Martín que oculta su evidente maldad tras unas obvias gafas negras y un mutismo siniestro. En cuanto al *casting* puede considerarse lo inadecuado de la elección de una Nuria Espert (excelente por otra parte) para encarnar a Gabriela, esa joven del extrarradio criada en una corrala a la que José Álvarez ha tenido que renunciar en aras del triunfo. Basta verla entrar en la habitación del hotel en que se hospeda el maestro para despejar cualquier duda sobre la impertinencia de su elección.

Por lo demás la película no se priva de utilizar todo un repertorio de figuras estilísticas de vieja raigambre. Es el caso del montaje alternado que por tres veces comparece sin demasiada sutileza bien para "comparar" el agitado descanso nocturno de José con las reses abatidas en el matadero, bien para interpolar la escena de amor entre Gabriela y José Álvarez con imágenes del apartado de los toros, bien para hacernos pasar del ceremonioso vestirse del torero a los tendidos vacíos de la plaza o sus alrededores.

Más interesante es lo que sucede en el campo de las opciones sonoras bien trabajadas por Cristóbal Halffter, responsable de lo que los títulos de crédito del filme denominan "ilustraciones sonoras"[19]. Citaré sólo dos ejemplos: el primero, la distorsión de los ruidos

en el bar cuando Juan Reyes cae en la cuenta de su situación de monigote irrisorio, objeto de la burla inmisericorde de los parroquianos; el segundo (con mucho el más interesante) tiene lugar en la escena del asesinato (¿habría que hablar de ajusticiamiento?) de Marcos por Juan Reyes, toda ella doblada, en términos sonoros, por la locución *off* de Matías Prats que, desde el receptor de televisión adyacente describe los momentos inmediatamente anteriores al comienzo de la lidia. Cuando Marcos caiga apuñalado por Juan, la voz *off* se interrogará acerca de su ausencia en la plaza ("hoy no le vemos en el burladero del 9 con sus características gafas de concha").

Ya que hablamos de la televisión es el momento de decir que éste es, precisamente, el otro polo, junto con el opuesto del teatro al que ya me referí, de los dos entre los que se mueve el filme. Hecho tanto más sugestivo cuanto que la televisión era por aquellos años un medio emergente. Pero Bardem capta intuitivamente la trascendencia de su rol por venir. Por eso la película se mueve entre dos escenas que involucran, de manera diferente cada una de ellas, a la citada televisión. Al inicio del filme se nos permitirá asistir a una entrevista que se realiza en un plató a José Álvarez. Dos cosas quedan de manifiesto en esta secuencia: el control exterior que sobre las palabras y acciones del torero ejerce su apoderado, hasta convertirlo en un mero muñeco de ventrílocuo, y la manera en que los medios construyen, de manera interesada, la imagen del ídolo. Pero la idea más fuerte comparece en los últimos fotogramas de la película: Gabriela ajena a la tragedia que sucede en la antecámara (donde Juan Reyes acaba de apuñalar a Marcos) presencia las imágenes, transmitidas en directo del paseíllo que abre la corrida en la que José Álvarez tendrá que poner a prueba su determinación. El encuadre cinematográfico nos muestra el televisor en el que aparece un primer plano del torero. De pronto, la imagen televisiva se expande hasta ocupar la totalidad del encuadre fílmico. La imagen televisiva se amplia hasta confundirse con la cinematográfica a la que sustituye. No podía saber Bardem, en ese instante, hasta que punto estaba resultando profético.

19. También aquí es posible tomar nota del adelgazamiento de las opciones estéticas al pasar del teatro al cine. Quizás porque nuestros autores creen, como dice Alfonso Sastre, que "una obra cinematográfica fotografía un mundo detalladamente real", la banda sonora de la película no se permita una opción tan "distanciadora" como la que propio Halffter diseñó para *La cornada*: "agudos pitidos en lugar de clarines; el ruido de un estadio deportivo pasado en sentido contrario, en lugar del clamor de los aficionados; chillidos mecánicos -o algo crispador como una uña arañando un cristal-, en vez de alarido de multitud ante la cornada; ruído de motores, zumbidos físicos y sirenas de ambulancia mientras el médico reconoce al herido: al torero muerto por la cornada del miedo y la explotación" (Alfonso Sastre: "Sobre un film de Bardem", *Op. Cit.*, pág. 24).

BARDEM: UN FORMALISTA
(Los inocentes, 1962; Nunca pasa nada, 1963)

José Luis Téllez

'Los inocentes' (1962)

Casi desde sus primeros pasos, Bardem se ha visto motejado por cierta crítica con el sambenito de panfletario, de cineasta, en definitiva, *del enunciado*: algo así como un desaliñado *artesano comprometido* sin verdadero vuelo creativo (lo que, de paso, constituía un intento nada sutil de desacreditar la posición incuestionablemente izquierdista y contestataria de su filmografía). El caso no deja de asemejarse al protagonizado años después por Eloy de la Iglesia, otro impenitente agitador cinematográfico de idéntica militancia comunista: y tanto en uno como en otro ejemplo, semejantes vituperios no eran sino un cómodo refugio que permitiese inhibirse ante la coherencia exhibida por unos recursos puramente fílmicos puestos en juego con una sabiduría y una eficacia por demás ejemplares (aunque, lógicamente, muy diferentes e incluso opuestos en un uno y otro autor) en la articulación de sus respectivos textos. No es éste el lugar para extenderse sobre ello, pero lo cierto es que la crítica dominante encontró siempre en su impugnación formal un modo de escamotear lo que hubiera resultado demasiado llamativo: que los ataques contra uno y otro estaban provocados sustancialmente por su fuerte enfrentamiento con la realidad social de la que sus films aspiraban a ser, tanto espejo como metáfora, tanto reflejo como refutación. El problema atañe incluso a la crítica que pretende afirmarse como progresista que, aún hoy, defiende el cine de Bardem desde la exclusiva consideración de sus referentes: pero la realidad es que, en sus obras más grandes y personales, Bardem es un excepcional *cineasta de la enunciación*, constructor de una sintaxis y una puesta en escena concebidas en función no sólo de aquello que se narra sino, y sobre todo, desde el lugar en que esa narración se contempla y analiza.

En Bardem, la indisolubilidad entre el relato y su plasmación fílmica es palmaria desde el mismo inicio de ciertas películas, manifestándose incluso en razón del propio formato elegido: tanto en *Nunca pasa nada* como en *Los inocentes*, dos espléndidos films rigurosamente consecutivos y los primeros en los que el director empleaba el *scope*, la extrema horizontalidad del cuadro está en relación directa con el espacio ficcional que a su través se construye. La árida desnudez de la planicie castellana por la que circula el autobús que abre la primera es la exacta equivalencia del inabarcable océano con que se inicia la segunda: dos llanuras que asumirán acusado protagonismo en ambos films, tanto como pregnante decorado de sus respectivos avatares como metáfora de la ausencia de toda anfractuosidad que ofrezca refugio a los personajes frente a la omnisciente vigilancia de esa inmensidad que, al tiempo,

es el símbolo de una realidad social opresiva y sin escapatoria. La amplitud del espacio referencial traza un paradigma en cuyo extremo opuesto se inscribe la mediocridad de las figuras que lo habitan y la carencia de horizontes de su vida cotidiana.

En ambos casos, dicho espacio ficcional se remite a un mismo dispositivo, el plano secuencia. Si en el arranque de *Nunca pasa nada* éste queda reducido a una panorámica izquierda-derecha que se interrumpe para dar paso a la serie de créditos sobre la que se muestra el autobús en el que viaja la compañía de revista a la que pertenece Jacqueline (Corinne Marchand) y que prefigura el comienzo del que contiene la escena entre ésta y Juan en el castillo, en *Los inocentes* ese mismo giro, de una amplitud ahora que bordea los 270º, abre la escena en que el paso del mar a la tierra es el correlato de la presentación de las consecuencias del accidente en que han perdido la vida la esposa de Bruno (Alfredo Alcón) y el padre de la que, más adelante será su enamorada, Elena (Paloma Valdés). Aunque su posición inicial en el film, desvinculado todavía de una función narrativa precisa, pudiera hacer pensar que se trata de un simple lugar retórico que se perpetúa de una cinta a otra, la realidad es que ese giro de la cámara es el epítome anticipado de un importante dispositivo de la puesta en escena, bien que sea mucho más esencial en aquélla cinta que en ésta. No obstante, en *Los inocentes* juega también una función destacada en determinados instantes, cual sucede en la escena entre las dos hermanas, donde Elena aparece reflejada en la parte izquierda de un espejo ante el que se sitúa Laura (relacionada con ella a través del *raccord* de mirada hacia el fuera de campo izquierdo) para, y tras haber entrado en campo inmediatamente después de la desaparición de su reflejo, volver a salir por la derecha y regresar nuevamente reflejada ahora en otro espejo situado perpendicularmente con respecto al primero según un juego rigurosamente simétrico respecto al del inicio de un movimiento izquierda-derecha que se abre sobre el espejo colgado sobre una pared para concluir sobre otro situado en la ortogonal contigua, en una magnífica alternancia de espacios virtuales cuya sugerencia formal, de un manierismo casi preciosista, no deja de traer a la memoria ciertas secuencias muy similares de Douglas Sirk que, y como sucede allí, encierra también una reflexión acerca de la imposibilidad de hurtarse a una estructura familiar que, en definitiva, no es otra cosa sino la derivada de una determinada situación de clase. Empero, la cercanía con el autor de *Written on the wind* no reside únicamente en la continuidad entre el movimiento de la actriz, a un tiempo fuera y dentro de campo: el referido plano (de alrededor de dos minutos de duración) arranca y se clausura con un mismo encuadre en que ambas hermanas están separadas por uno de los pilares del baldaquino de la lujosa cama de Laura, especie de parteluz que divide el cuadro manifestando el antagonismo entre ambas mujeres, que en todo momento, y pese a encontrarse en el mismo espacio ficcional (la alcoba de la hermana mayor), definen *espacios dramáticos* rigurosamente contrapuestos: esa doble función del encuadre otorga a la enunciación fílmica una ostensible primacía, evidenciando hasta dónde es capaz de rendir cuentas por sí misma de la situación respectiva de los personajes. La cámara (su posición y sus desplazamientos) actúa como fedatario de la posición ideológica del grupo al que pertenece la muchacha, la todopoderosa burguesía industrial, al que no podrá sustraerse, y en este sentido, *Los inocentes* se muestra aún más radical que *Nunca pasa nada*.

Centrados ambos films en el registro emotivo del melodrama (al que, por cierto, la notable música de Georges Delerue colabora de modo magistral en el segundo), el primero

'Nunca pasa nada' (1963)

de ellos constituye una impugnación particularmente lúcida y eficaz del que quizá sea el más arraigado de sus *topoi*: el que establece el triunfo del amor por encima de las clases sociales, que en el excelente retrato bardemiano se evidencia como impracticable sin que el código melodramático se resienta de ello sino que, antes bien, resulte reforzado con una contundencia que denuncia la fatalidad trágica e inexorable que atrapa a sus figuras. Se logra así una profundización en la denuncia de la naturaleza ideológica del propio código: porque todo buen melodrama es, en realidad, una tragedia encubierta que no osa decir su nombre, con lo que la señalada cercanía con Sirk del referido plano deja de ser una mera referencia cinéfila para revelarse como un imprescindible dispositivo estructural, trasunto a su vez de una posición fuertemente crítica con aquello que en él se analiza y describe. Y es que si algo queda claro en esa soberbia tragedia social que es *Los inocentes*, es justamente el carácter inamovible de la estructura de clases, que actúa como materialización de un Destino contra el que nada puede la revuelta individual. De hecho, en el film queda por entero de manifiesto tanto la sinceridad del amor de Bruno hacia Elena como la absoluta imposibilidad de institucionalizarlo, lo que fuerza inexorablemente su traición hacia tal sentimiento (y, consecuentemente, hacia la propia amada). Y resulta llamativo constatar que los personajes pertenecientes a la casta dominante (dominante al extremo de dar órdenes a la policía que son sumisamente acatadas por ésta, cual sucede en el arranque del film cuando el tío de la

protagonista conmina al agente a que impida al periodista realizar fotografías de los cadáveres) no son presentados como especialmente crueles o depravados: se limitan, simplemente, a defender sus privilegios frente a la irrupción de Bruno, un humilde empleado de su banco, al que sitúan en puestos paulatinamente superiores a los que jamás hubiera alcanzado por sus propios méritos: soborno que éste no se halla en disposición de rehusar si pretende mantener su trabajo. De este modo, el que se trate de un film coproducido con Argentina que se desarrolla en Buenos Aires y Mar del Plata (pero doblado en perfecto castellano peninsular) otorga a la cinta un fuerte grado de abstracción que, en definitiva, redunda en la inteligibilidad y pertinencia de su análisis.

En su versión ampliada (el plano secuencia), el dispositivo se revela pues como una poderosa metáfora tanto espacial como temporal: la imagen fílmica de un *continuum* tanto social como topográfico (pero también de un momento histórico preciso en el caso de *Nunca pasa nada*) del que resulta preciso evadirse pero que, al tiempo, dificulta, cuando no impide, semejante huída. De hecho, el tema central de este film es precisamente el de la necesidad de liberarse de ese espacio castrador y claustrofóbico, necesidad afirmada ante Juan tanto por Jacqueline como por Julia (una excelente Julia Gutiérrez Caba), las dos mujeres que, sin esperanza, se sienten atraídas por él, pese a que ambas elijan abandonarle, la primera por continuar su propia vida como *vedette* y la segunda por regresar junto a su marido (pese a la violenta escena de ruptura que han protagonizado secuencias más atrás) inmediatamente después de que aquélla, reintegrada finalmente a su compañía de revista, parta de la ciudad: una ciudad provinciana de la España profunda bien próxima a la de *Calle Mayor* (y con su misma función como sinécdoque de la sociedad española del franquismo), y en donde la persistente lluvia juega el mismo papel dolorosamente metafórico. Pero ahora esta metáfora se lleva mucho más lejos, al extremo de impregnar toda la articulación significante: Julia siempre está asociada a la oscuridad, tanto la de la noche como la de su lujosa casa, mientras Jacqueline, que carece de un espacio propio, lo está a la claridad, sea la radiante luz solar de los exteriores, sea el blanco de la clínica del marido de aquélla donde es operada por él. El propio montaje de atracciones, que en más de una ocasión enlaza secuencias sucesivas a través de los primeros planos respectivos de una mujer y otra, no deja lugar a dudas sobre semejante adscripción: Jacqueline es la mujer libre capaz de declarar sus sentimientos a un hombre, como sucede en su escena con Juan en el castillo, ligada a la vida itinerante propia del teatro, procedente de un Paris absolutamente mítico en la época y forzada a permanecer en la ciudad a consecuencia de un inoportuno ataque de apendicitis (lo que desata la malevolencia y la insidia beateril), mientras Julia, la esposa del médico, pertenece al grupo social dominante en el que, pese a su obvia posición de ocioso privilegio, dista de vivir una existencia gratificante con la que, y pese a todo, no será capaz de cortar amarras. El teatro se desborda más allá de la ficción: Jacqueline y sus compañeras son mostradas como gentes solidarias y sinceras, mientras la ciudad es tablado del fingimiento y la apariencia, un microcosmos asfixiado por la gazmoñería y la maledicencia femeninas (que Julia asista a una proyección de *Lo que el viento se llevó*, a la que la clasificación eclesiástica de la época adjudicó un 4, es decir, *gravemente peligrosa*, es fuertemente criticado) y la hipocresía y zafiedad varoniles (Enrique realiza

periódicas escapadas a los prostíbulos capitalinos y ha mantenido allí una querida durante varios años, tratando a su esposa como a una criada), un lugar profundamente triste en el que, y como dice la propia Julia, *se siente uno morir según pasan los días*. Contrastes cuya evidencia colabora al aspecto casi didáctico del film, sin privarle por ello de su profunda humanidad.

El tablero en el que se desarrolla este juego de oposiciones está constantemente atravesado por camiones de mercancías que cruzan la calle principal, donde se encuentra la vivienda de Julia, camiones cuya interminable presencia constituye una metáfora tanto del desarraigo como del paso irrecobrable de los días, y cuyas luces nocturnas ponen ácida puntuación a las dos escenas capitales del film, la declaración de Juan a Julia aprovechando la ausencia del hijo de ésta, del que el primero es profesor particular de francés (lengua cuyo conocimiento ha hecho posible el acercamiento de Jacqueline, ganosa de hablar su propio idioma) y la ya citada de la ruptura entre los esposos, donde Julia reprocha a Enrique tanto su propia soledad como las aventuras extramatrimoniales de éste, al tiempo que reclama el derecho a sus propios deseos: valerosa actitud de la que finalmente desistirá, encarnando en su vergonzante claudicación postrera la frase que titula el film, convertida así tanto en el emblema de la respetabilidad social como en el de la infelicidad. Y a este respecto resulta sumamente llamativo el hecho de que ni Julia ni el propio Enrique, en plena crisis de los cincuenta, se encuentren satisfechos con su vida, pese a tratarse de conspicuos representantes de la clase dominante local.

Ambos episodios están tratados de manera gemela e invertida, se diría que reflejados en un espejo a través de complejos y dilatados planos secuencia que engloban la integridad de sus escenas respectivas. En la escena entre Juan y Julia, éste aguarda junto al mirador, mientras ella, proveniente de la profundidad del pasillo, le contempla a través del reencuadre de la puerta, forzando un movimiento de cámara que luego se invierte para situar a los personajes sentados junto a la mesa, donde el joven le enseña sus versos y le declara sus sentimientos. Por contra, en la escena con Enrique los personajes permanecerán siempre de pié, cruzando diferentes estancias de la casa según un recorrido que, iniciado junto a la puerta de entrada, les lleva luego al mirador para volver a trasladarlos al interior de la casa. Si en el primer caso la directriz del movimiento parte primero de Julia y luego de Juan, en el segundo parte de Enrique para acabar siendo asumido por la mujer. La oposición entre ambas relaciones se proyecta a través de un esquema formal preciso, cuya nitidez es tan poderosa que genera un efecto de sentido enteramente autónomo. Esa misma simetría rige la concepción general del discurso: el autobús en el que Jacqueline llega a la ciudad en pleno día abre un relato que se clausura con su partida y, bien que sea en un extremo del plano y al fondo de éste, el sentido inicial derecha-izquierda se invierte y la compañía sale de campo por el extremo izquierdo del encuadre en medio de la noche: el círculo se cierra y la sucesiva actitud de Julia tomando del brazo a su marido que contempla desesperado la partida de Jacqueline no es sino el lógico e inevitable colofón de un itinerario hacia la nada en el que cualquier camino hacia la libertad se diría cegado por los convencionalismos.

El modo sistemático en que el plano secuencia es empleado en *Nunca pasa nada* es de tal naturaleza que puede decirse que se trata de algo así como la unidad narrativa privilegiada,

al extremo de que buena parte de las escenas (y desde luego, en las de mayor relevancia argumental, como las conversaciones entre Juan y Pepe junto al puente o las escenas de Julia en la mercería) están resueltas de semejante modo, merced a un plano único que combina *travelling* con panorámica y que contiene la totalidad de una (o dos) escenas (entendiendo este término en su sentido tradicional, como parte del acto en que intervienen los mismos personajes). Un notable ejemplo lo constituye la segunda escena de la mercería, en donde Julia conversa con la dueña en uno de los extremos de la tienda hasta que ésta, al trasladarse al otro, se vea acompañada por un giro de 180º que acaba por descubrir el contracampo del plano inicial: la referencia al largo plano del pasillo en *La règle du jeu* de Jean Renoir tampoco resulta gratuita, toda vez que el movimiento de cámara permite situar en el centro del encuadre la puerta del comercio, desde donde pueden distinguirse las figuras de Doña Matilde (Mª Luisa Ponte) y Doña Asunción (Ana Mª Ventura) que se aproximan desde la plaza para, finalmente, entrar en la tienda e incorporarse a la charla, lo que llevará la situación hacia su culmen cuando la mercera (Matilde Muñoz Sampedro) describa, a un tiempo escandalizada y salaz, en qué consiste un *strip-tease*, ante la aquiescencia cómplice (y tan condenatoria como rijosa) de las compañeras de novenario de Julia. La inesperada inscripción del punto de vista de las recién llegadas revela la profunda lógica formal y narrativa del episodio, y lo inevitable de su resolución en un segmento único, lo que precisa, además, de un aliado fotográfico esencial: la profundidad de campo, de la que Bardem había hecho generoso empleo tanto en *Calle Mayor* como en *Muerte de un ciclista* con idéntica función narrativa. Así, el movimiento desde el fondo del comercio hasta la cercanía de su entrada se revela como una necesidad enunciativa, toda vez que permite descubrir la función social de la tienda como inapelable ágora de la murmuración y la doblez, ante las que a Julia no le cabe otro recurso que el silencio. En este episodio crucial, el plano secuencia desvela su más profundo papel significante como generador de un espacio circular en que la ideología reina y triunfa y del que resulta imposible evadirse: como en *Los inocentes*, la cámara (es decir: el plano secuencia como unidad de relato), genera una dialéctica entre tiempo y espacio (fílmicos), que denuncia una realidad opresiva al tiempo que la construye. La mirada nunca es inocente, pareciera afirmar Bardem merced a su sistemática y precisa elección narrativa: identificación entre escena y plano, que anticipa la de ciertos films de Miklos Jancsó o Theodore Angelopoulos. Pero esa elección dista de ser un *partie-pris*, como sucede en el caso de tales cineastas, sino un recurso que, si bien se manifiesta como dominante, tan sólo es uno más en el conjunto de la gramática más rica y, sobre todo, más ágil de quien, en esa especie de *trilogía del fracaso* constituida por los dos films aquí comentados a los que debe añadirse la magistral *Calle Mayor*, se muestra como uno de los más sólidos y funcionales narradores de nuestro cine. Una trilogía en grises tan reivindicativa como desencantada, no ya acerca de la España de su momento, sino de la propia dificultad de gratificación vital en el seno del capitalismo.

3ª. PARTE

GRANDES DECEPCIONES

GRANDES DESILUSIONES

Ramón Freixas

"Se claudica cuando pudiendo hacer A,
se hace B, pero cuando no hay otra posibilidad
más que hacer B, yo no veo la claudicación"
J.A.B.

1. De punto de inflexión o etapa final, cabe calificar *Nunca pasa nada* (1963), reencuentro transversal con *Calle Mayor* (1956); pese a sus notables diferencias, otro varapalo a la intolerancia y al provincianismo (y a su entorno), cuya tristeza, desazón invade a los personajes y se apodera de sus imágenes. Su postergado estreno (dos años desde que fue terminada), su fracaso comercial y los rifirrafes (ayer, hoy y... también mañana) con la Junta de Censura hacen que, a semejanza de sus actantes, Bardem asuma la invitación a huir del viciado ambiente sofocante por provinciano en que se hallaba constreñido. Las dificultades para desarrollar una obra comprometida, personal y antifranquista (planteamientos defendidos al frente de la ASDREC), junto al constante zarandeo de la censura que se ceba en sus películas, y con la cual se niega a dialogar a raíz del affaire de *Los pianos mecánicos* (1965), unido a su miedo al paro ("en mí funciona —como en otros muchos— el terror a no poder trabajar, y digo siempre que conviene tener una película firmada, cuando se está terminando otra"),[1] le abocan (o, por mejor decir, le fuerzan) a dar cuerpo a una serie de solícitos encargos, trabajos alimenticios... a lo cual coadyuvó el estruendoso fiasco taquillero de *Nunca pasa nada,* que aceleró el proceso. Un período inaugurado, más o menos sesgadamente, con la estrambótica pero, en modo alguno, desdeñable coproducción internacional(ista) *Los pianos mecánicos,* notoriamente mutilada en España, mas de notable eco comercial... que no le aseguró la continuidad laboral. Con todo, su travesía del desierto comienza con *El último día de la guerra* (1969) y se clausura con *El poder del deseo* (1975), no por azar rodada el mismo año del óbito del general Francisco Franco.

No es ninguna casualidad que el "arrinconamiento" de J.A. Bardem coincida con la insurrecta entrada en escena del Nuevo Cine Español. La política (administrativa) de José María García Escudero, ideólogo del deshielo limitado, propició la irrupción de una nueva generación de realizadores, a la par que ello se cobró un apreciable censo de perjudicados. Bardem, como Luis G. Berlanga, José Antonio Nieves Conde, Fernando Fernán-Gómez, por citar algunos de los de más renombre, son relegados, no hallan buenas salidas profesionales, la financiación de sus proyectos es ardua (o refutada) y sus encuentros/encontronazos con el muro de la censura son cada vez más persistentes. Y por añadidura, los voceros del NCE, agrupados en torno a la

1. Entrevista con Juan Antonio Bardem, en Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pág. 66.

revista "Nuestro Cine", entrarán a saco cual lasquenete bávaro y sin desdeñar la prosa prusiana (paladines del movimiento: Jesús G. de Dueñas, Santiago San Miguel, Víctor Erice...,) decretando la marginación de una serie de raíces culturales bajo el argumento (o argamasa) de su difusa mordiente política, es decir, que el éxito ético-estético del "Realismo crítico" sólo "iba a ser posible en base a un rechazo radical de lo que llamaré la "estilización deformante de la realidad y el humor negro".[2] Así pues, se desplaza, se supera el "realismo limitado", el formalismo burocrático de Bardem, que había hecho quiebra fílmica, en beneficio de un (neo)realismo aristarquiano, algo que nunca existió, esto es, ideal connubio con la realidad, una cita imposible o fata morgana. Y de tal guisa se procede a atacar la obra de Marco Ferreri, Berlanga, y por extensión, los libretos de Rafael Azcona, y de Bardem, a quien José Luis Egea lapidó en su reseña de *Los inocentes* y *Nunca pasa nada*: "Los artistas (...) no tienen más que dos posibilidades (...) Una es la expresión grotesco-esperpéntica de la angustia individual y colectiva en que viven. Esa primera posibilidad es la más agradecida, por lo que tiene de tradición cuantitativa y cualitativa en la cultura española y por su más fácil digestión por parte de la burguesía que rechaza verse retratada en lo aparentemente insólito del monstruo o del esperpento (...) La otra (...) se ve obligada a servirse de símbolos, de convenciones, de latiguillos, de sobreentendidos".[3] *Alea jacta est.*

Las cartas estaban echadas. Así las cosas, como tantos otros damnificados (o desafectos) por el NCE, Bardem, cuya obra corre paralela al mismo, busca su refugio en el cine de género, única opción no resistente sino de estricta supervivencia, aunque la forma de encararlo difiere según los firmantes. Lo operativo en esta tesitura resulta analizar, documentar el abordaje a las leyes del género que se extrae de la tarea del cineasta. La mayoría de tratadistas se limitan a testimoniar y/o deplorar la "dimisión" de Bardem, su fagocitación por el cine de consumo, la traición de sus "ideales", su descompromiso social, la jibarización/desaparición/ocultamiento/maquillaje (táchese lo que no proceda) de su "démarche" identitaria. En breve, gacetilleros y estudiosos postineros, obstinados en rastrear (o en decretar su ausencia) elementos personales de la poética bardemiana, formulan la retórica cuestión: ¿qué fue de Juan Antonio Bardem? Un lamento inocuo, mas conveniente, deviene denunciador de las perniciosas secuelas y estragos que ha dejado el legado del realismo objetivista y otros postulados afines. Mas allá de la somera descalificación o del sonoro escupitajo, lo cierto es que se pasa de puntillas por esta etapa. Se parte empero de una postura errada, de un equivoco en el juicio. Se busca la marca autoral y en caso de no hallarla se desautoriza *per se* el resultado. Que el "autor" no se exprese (o que su expresión no sea captada, o desagrade, o...) no presume como tal que su trabajo sea mimético o impersonal, aunque dicho utilitarismo prevalece en muchas ocasiones. Cierto, son faenas de aliño donde Bardem pone más oficio que beneficio, de lucro cesante, a menudo insulsas y desganadas bajo (o por encima) el ropaje genérico. La implicación es de varia luz. En todos los títulos aquí aventados, su opción transita por la apropiación de los (hiper)codificados resortes formales y mimbres narrativos del cine más tradicional. Una decisión igual de deliberada que en *El puente* (1976), esforzado sainete político y cine de conceptos primarios (como toda la obra de Bardem, si se nos permite la maximalista y aviesa generalización), de proverbial didacticismo y

2. Zunzunegui, Santos, "De cuerpo presente. En torno a las raíces literarias del 'Nuevo Cine Español'", en Heredero, Carlos F. (coord..), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español, Cuadernos de la Academia* nº 11-12 (junio, 2002), pág. 106.
3. Egea, José Luis, "Notas críticas a *Los inocentes y Nunca pasa nada*, *Nuestro Cine* nº 29 (mayo, 1966).

maniqueísmo desarmante, en la concienciadora peripecia de ese Juan Español (Alfredo Landa) capaz de descubrir el abecé de la solidaridad y trocar a su regreso en su taquilla "Papillón" por "Mundo Obrero" (como acotaba sandunguero pero sagaz José Luis Guarner). Ahora bien, si en este film el balance es más positivo, ello surge tanto de la implicación y vinculación del cineasta cuanto de que los socorridos materiales de partida —y su reformulación— estaban no menos maleados pero si menos predeterminados (o deformados) que el nutriente genérico que se trabaja en el arco temporal aquí comentado. Lo cual permite su reelaboración afilada y la rentabilidad político/cultural, además de extraer/destripar con estilete la realidad social oculta tras las convenciones más rampantes del género explor(t)ado.

2. En lo álgido del miniboom de cine bélico (pan)europeo, mayormente de matriz italiana, más propiamente conocido como "spaghetti guerra",[4] desarrollado entre 1967 y 1972, inscrito en plena fiebre del eurowestern, que lo ve nacer y fenecer, se ubica *El último día de la guerra*, con suficiencia, laboriosamente, sin variaciones aparentes/apreciables dentro del filón y ostentando un presupuesto no desarrapado.[5] Argumentalmente no recluta novedades (una patrulla de soldados norteamericanos, paulatinamente diezmada, es impelida el último día de la IIª GM a cumplir una misión: rescatar a un científico alemán, Martín, Tomás Blanco, perseguido por los nazis) y formalmente no depara sorpresas, indistinguible de otras proposiciones *ad hoc* (más allá del digno empaque, del partido arrancado al paisaje del Valle de Aran y de la impactante planificación, heredera del cine mudo, el reguero de silentes y expresivos primeros planos de los rostros ansiosos, expectantes de los protagonistas del ajusticiamiento popular del mayor Skorck, Gerard Herter, un SS "que tropezó con su pasado"). Bardem conjuga la pieza con templanza de ánimo y aséptica, que no escéptica, corrección diegética, saludando las convenciones al uso y los clichés más agradecidos, tanto de situaciones como de personajes[6]: el nazi cruel y obsesivo empecinado en "luchar gloriosamente de derrota en derrota"; el soldado estadounidense que se ufana de su buena fortuna y es el primero en ser abatido, obcecado en ser un miembro más de la expedición; la secuencia de las apuestas de los soldados bebedores, suerte de interludio jocoso-festivo; los travellings laterales en

4. Más ganga que otra cosa por mor de su menguada repercusión comercial. No es fácil establecer cúal fue el título que destetó el filón. *Rose rosse per il Führer* (Fernando di Leo, 1967), de un interesante cineasta a rehabilitar, y reevaluado por su contribución en otros predios cinematográficos, es probablemente una de las primeras aportaciones, sumándose a su rebufo un florilegio de artesanos/routiers de la *exploitation* europea, de relieve variopinto, de Alberto de Martino (*Gran golpe contra la SS/Dalle Ardenne all'inferno,* 1968), Al Bradley/Alfonso Brescia (*Brigada suicida/Testa di sbarco per otto implacabili*, 1968 y *Objetivo Rommel/Uccidere Rommel* , 1969), Giorgio Ferroni (*La batalla del Alamein/La battaglia di El Alamein*, 1968), Enzo G. Castellari (*El largo día del águila/La battaglia di Inghilterra,* 1969), Umberto Lenzi (*La brigada de los condenados/La legione dai danmati*, 1969), hasta Armando Crispino (*Los chacales del desierto/Comandos,* 1968). Y, *last but not least,* Aristide Massaccesi, no parapetado como solía con el alias de Joe D'Amato sino con el seudónimo de Michael Wotruba, con *Eroi all'inferno* (1973). La contribución hispana no fue ni cuantiosa ni notable, ni gloriosa ni zarrapastrosa, casi siempre en camandulera coproducción, si bien sus máximos proveedores fueron el discreto José Luis Merino (*La batalla del último panzer,* 1969; *Comando al infierno,* 1969; y *Consigna: matar al comandante en jefe*, 1970) y el todoterreno Leon Klimovsky (*Junio 1944: desembarcaremos en Normandía*; 1968; *Hora Cero: Operación Rommel*, 1969 y *No importa morir,* 1969).

5. En los títulos de crédito comparece, aparte de José Frade (Atlántida Films), el norteamericano SamX. Abarbanel , coguionista y productor, una presencia familiar en el ámbito de la serie B europea y dentro de la peculiar relación entre el cine español y el estadounidense durante los años 60. Así, obsérvese que Abarbanel (coaligado a su colega Gregg Tallas) es un nombre asociado, por ejemplo, a *El sonido de la muerte* (José Antonio Nieves Conde, 1965).

6. Que también afectan a los diálogos del film. Así, un renglón relacionado con la crucial importancia de la investigación. Martín al habla: "Mi trabajo está muy avanzado y es muy importante para oportunidades de segundo orden" (sic!). Naturalmente, convendría su descodificación. Todo un elogio de lo hueco. Entre la abstrusa jerigonza de la SF de baratillo del período y el despiporre léxico de la teneduría de los espías subarrendados.

el seguimiento de los soldados durante la emboscada en el bosque; también momentos de grave bochorno, así sucede cuando Hook (Gustavo Rojo), de raíces indias, afirma, tras hacer ostentación de una numerera crueldad —y hacer el indio, si se nos permite la fácil broma—, que por vez primera se ha sentido indio, ¡por favor!. Etc. etc. Bardem espolvorea el incardinado relato, de orden netamente antimilitar y claramente antinazi, servido por una realización aseada , con perdigones mensajísticos, con morcillas belicosamente contundentes, suministrando un concentrado de píldoras que explicitan su posicionamiento civil, que a veces cortocircuitan la fluidez de la historia, con el (buen) fin de agitar la conciencia del espectador (¿agit-prop?... bueno, no exactamente). Son frases generalmente puestas en boca del sargento Chips (George Maharis), por cierto desengañado del amor pues su novia, o así, se ha revelado (reciclado) una furcia... tratándole como a un cliente, especial, eso sí.[7] Reproducimos para los interesados un par de proclamas para abrir el apetito: "He visto de lo que somos capaces. Tardaré mucho en recuperar la fe en los hombres" (glups!). "Matar para salvar la civilización. Me avergüenzo" (comentario al bies: "demasiada buena educación, supongo"). Y remata (con sarcasmo): "Esta es la guerra que acabará con todas las guerras". Y hay más. *Sic transit gloria mundi*. Toque a rebato con ahínco y congénita pedagogía contra el absurdo de la guerra. Genio y figura. Y se agradece una postura de este calibre en un departamento (sub)genérico muy olvidadizo al respecto. ¿Cuál es el problema? Bardem verbaliza las ideas, la ideología al ser incapaz de evidenciarlas con recursos cinematográficos.

3. En *Cómicos* (1953) rindió un cálido y desembozado tributo a los comediantes a partir de las vicisitudes y dilemas de los miembros de la empresa Soler/Salas, peripatética compañía que representaba "El cielo no está lejos" —aunque jamás en la tierra, cabría acotar. *Varietés* (1970), financiada como la antedicha por Eduardo Manzanos, nace al parecer de una versión totalmente musical de *Cómicos*, prevista para Rocío Dúrcal, que nunca llegó a buen puerto, y que al final, *mutatis mutandis*, variando el período histórico, recayó en Sara Montiel. Se configura como (sofocado) homenaje a los teatreros ("no hay gente como la gente del teatro", declama, más que exclama, el personaje de Sara Montiel), a la apo(e)rreada y azarosa vida de los artistas. Se viste como remozamiento de *Cómicos*, pero, en verdad, es su pálido remedo, un intento fallido como glosopédico melodrama y un achacoso gatillazo como musical. Entre la mantecosa rutina y la grisura de los números cantables; las manidas peripecias de la eterna segunda vedette, la otra, Ana Márquez (Sara Montiel) —que saboreará las mieles del triunfo, del clamor popular en una única representación—, (des)esperando su oportunidad; la retirada de la vedette principal, Carmen Soler (Trini Alonso), jubilable nada jubilosa; los dimes y diretes amorosos de la "interfecta" con un adinerado Miguel Solís (Vicente Parra), pianista de saldo y galán de gutapercha, que renuncia a las primeras de cambio por el qué dirá su emperifollada familia; el uso/abuso de la presencia de recursos tan gastados como la imagen de Manuel (José María Mompin), un ventrílocuo enamorado de Ana, que ve los toros desde la barrera de su edad, y su redicho muñeco, voz picajosa que suelta las verdades del barquero (¡oh,la, la!); el torrencial chorreo de banalidades rebozadas con tufo de trascendencia y severa autoridad (v.gr. la referencia a qué esperan los artistas: el dinero, la gloria, el triunfo, el aplauso... Ana Márquez dixit); y el hecho

7. Un apunte de interés y razonable curiosidad lo borda la escena en que el soldado Martínez (Sancho Gracía), ligón y mujeriego, retoza con dos hermanas y su madre al tiempo, un inusual canto a la promiscuidad o al *carpe diem* jubiloso (en tiempos de jodienda... bélica)... que, eso sí, acabará fiambre baja la certera bala de un francotirador nazi. *Voilá!*

de que Bardem no ha sido llamado para dotar de *timing* y vaivén a una película musical (o la ensimismada historia interrumpe las canciones o las canciones cortocircuitan la historia); entre todo ello, discurre con supina modorra y creciente sopor una obra vencida por su extrema supeditación a la poderosa personalidad (y a las prerrogativas) y a las (renacidas) aspiraciones dramáticas de la diva, encasillada en papeles de cantante (en tramas de torcaz contenido melodramático) bajo el invariable signo de la María Lujan de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). El éxito de la mujer fatal (triunfa o llora) adaptado a la peculiar moral y sentimentalidad cañís. La intensidad pasional en el argumento por encima de las hechuras de los films. Su imagen en el decenio de los 60, más o menos castigada/arrepentida, se mantuvo indeleble, pese a contar con directores como Jorge Grau en *Tuset Street* (1968), finalmente reemplazado por Luis Marquina, Mario Camus en *Esa mujer* (1969) o Bardem. Seguía siendo la misma, aunque los esquemas eran caducos y las fórmulas inviables. ¿Su modernidad? Una idealización sentimental al borde (o dentro) de un erotismo revisteril. ¿Su renovación? Simplemente más exhibición de muslamen, de transparencias, de negligés, de escote o de escenas de amor/cama, (increíble, por cierto, el numerito en el lecho con el acolchado Arturo Robles (Chris Avram), a ralentí, al alimón con la roma simbología del coche de caballos desbocado; e impagable la variedad de cardados capilares de la señora). Además, mengua su irrigación, o radiación, erótica. La maliciosa obscenidad, o triple intención, que antaño caldeaba, excitaba canciones como "Las camareras" o "La bien paga", se troca en picardía demodé. Y Bardem fue incapaz de lidiar con el arquetipo, de mantear, si no voltear, el estereotipo. Sabido es que el infierno está empedrado de buenas intenciones pero... su actualización imponía la destrucción del mito y no su cincelada reflotación, tan posibilista como ecléctica.

4. Los años de plomo bardemianos iniciados con *Varietés* tienen su colofón con *La isla misteriosa*, una producción tripartita (España, Italia y Francia), de prurito internacional, pensada como serie televisiva y que se resiente de su (re)conversión en un largometraje, de duración standard, pero dispar según las versiones nacionales (la española, a tenor de la edición videográfica, alcanza los 120 minutos) y de la injerencia del productor español, Eduardo Manzanos, colaborador de antiguo del director, que trufó el minutaje con una serie de planos de calamitosas maquetas. En fin. El rendimiento insuficiente del film, al albur de los ingredientes barajados (la historia de Jules Verne prometía bastante más de los amazacotados resultados; en síntesis, un tebeo lleno de estática acción y suspense barato) proviene fundamental, pero no exclusivamente, de ese desajuste, una maniobra para comprimir el original literario que ahoga la respiración del relato, recorta la entidad de los personajes y convierte la película en un *ersatz* del espíritu original... sin relegar la insuficiente dotación presupuestaria, pues toda narración de aventuras para ser creíble, verosímil requiere un desahogado desembolso pecuniario. Es decir, un montaje donde determinadas escenas son excesivamente largas y otras desproporcionadamente cortas (y de una no deseada autonomía a modo de episodios aislados que contraviene la esencia del relato como un *continuum* narrativo), además de que las escenas de transición, los planos de engarce devienen obviables, lo cual revierte en la cadencia premiosa, letárgica de la película que invalida, o neutraliza, su prestancia y palpito como obra de aventuras *comme il faut.*

Así pues, a los apagados ecos de la novela verneiana, se agrega un concluyente flato narrativo que desvirtúa los beneméritos planteamientos y los puntuales aciertos auspicia-

dos por Bardem, que, seamos honestos, tampoco obtiene un gran caudal de la orografía escarpada y agreste de Lanzarote captada por la cámara de Enzo Serafin. De esto modo, un film precisado de animación creativa, de alegría imaginativa se transustancia en una apocada mixtura de aventura inmóvil e insuficiente relato alegórico, dominado por el barato reduccionismo y el pleonasmo sobre el pleonasmo. Deficiencias, probablemente acuciadas por mor del remontaje padecido, una descompensación drástica y brutal, que agolpa todo el trajín bélico —episodio de los bucaneros, pero también el *speach* del capitán Nemo (un estático y extasiado Omar Sharif)— en el último tercio del metraje.[8] Si como narración de aventuras llena de impurezas y con calas en otros géneros el film es infortunado, huérfano de emoción y rehén del cliché, más doloroso resulta su aligerada impronta verneiana, que acaba por refutar, pues niega el tema fractal de la perentoriedad de ampliar el conocimiento humano por medio de la fantasía y la ciencia (además de que persevera en la dicotomía de lo ordinario y lo extraordinario). También es refractario a la idea central, motriz de que la naturaleza se ha anticipado al hombre y que éste se esfuerza por salvar esa distancia descifrando un mundo cifrado. Todo ello es un débito que reconcome el retrato del capitán Nemo (a veces memo, reducido a la variedad de registros indumentarios de Omar Sharif, turbante incluido), incluso no saca partido de esa música de órgano que hiela el alma. El Nemo de Verne, genial y carismático, ensimismado y humano, en la línea del profesor Cliver Lindebrock (James Masón) de *Viaje al centro de la tierra* (*Journey to the Center of The Earth*, Henry Levin, 1959), posee el atractivo del hombre para quien el desafío de penetrar —y enfrentarse— en lo desconocido constituye la principal razón de su existencia. Un hombre con un enigma dentro. En términos de Verne, "todo lo que un hombre es capaz de imaginar, otros hombres serán capaces de realizarlo". El Nemo de Bardem no es un mentecato, mas carece de carisma y seducción. Y así, su trasposición acaba por ser una vulgata, desprovista de riego sanguíneo, socavada por un desangelado pulso narrativo, enturbiado y capidisminuido su hálito aventurero, secuestrado su dinamismo, cuya acción deviene exangüe, desaparecida su necesaria fisicidad, perdiendo en el camino la lucha contra los elementos endógenos y exógenos.

5. El forjador de la primeriza remodelación mediática de Marisol es Juan Antonio Bardem. *La corrupción de Chris Miller* (1972), único en su filmografía donde no participa en el guión, responsabilidad del especialista y proteico Santiago Moncada, se inviste de los atributos del thriller psicológico (con préstamos, guiños del giallo), sin obliterar puntuales enfeudamientos en la tradición del *grand guignol*, rasguear estilemas del cine de terror y jugar las bazas del melodrama, bricoleados con azaroso rendimiento al no prosperar la convicción en el uso de los destemplados tópicos y la pregnancia de las brujuleadas citas. La película, asentada dentro de una incierta bruma genérica, atesora las muescas del thriller, no diríamos que de forma forzada pero sí que están incorporadas con desmotivación, ateridamente por parte del cineasta. Y es que *La corrupción de Chris Miller* pone (sangrantemente) de manifiesto que

8. Como a menudo ha sucedido, y no sólo en sus películas alimenticias, también en alguna celebrada, Bardem verbaliza lo que es incapaz de plasmar en imágenes. Para la ocasión, un nuevo pronunciamiento antimilitarista y en contra de la guerra embocado por un absentista Nemo que convertirá el Nautilus en su tumba oceánica, para evitar que su submarino, un instrumento de paz, se transforme en una máquina de matar.

'Calle mayor' (1956)

filmar buen cine de género no es tarea baladí, y sí difícil cuando impera el descompromiso con sus materiales, sin ser aval suficiente poseer un talento contrastado o ser el firmante de *Calle Mayor* o *Muerte de un ciclista*. A buen entendedor... Con humildad y sin altivez, como suscribió José Antonio Nieves Conde en su particular gólgota de la década de los 70. Un Bardem que estamos convencidos rubricaría las sentidas palabras del realizador segoviano: "Uno debe vivir de su oficio, y practicar el oficio es lo fundamental".[9] Cierto, la supervivencia es complicada y el ejercicio de la profesión se subordina al encargo, pero todo depende del talante, de la forma de afrontarlo y del desprecio (interiorizado o exteriorizado) con que se resuelva el reto.

Al contrario que determinada línea de producción coetánea, a menudo afecta al módulo del thriller psicológico que acostumbra a extranjerizar la acción y la nacionalidad de los personajes (a veces por imperativo censor) y donde eventualmente cobra cuerpo la difuminación de los rasgos de la españolidad, caso de *Marta* (J. A. Nieves Conde, 1971) e *Historia de una traición* (J. A. Nieves Conde, 1972), por no salirnos de la cita al director de *El sonido*

9. Llinás, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993, pág. 21.

de la muerte, fórmula de la cual José Frade fue un activo baluarte,[10] la obra de Bardem, tras una primera parte donde la grafía nominativa anglosajona de los protagonistas (Ruth, Chris Barney) y la orfandad de otros actantes refuerza ese componente foráneo, —añádase que la mansión donde residen las heroínas compulsa la tradición *british* de caserón (no de las sombras ni inicialmente horrísono pero...)—, y parecen vender la tendencia a borrar los signos de identidad carpetovetónica y rústica del producto; tras esa primera parte, anotamos, el film de Bardem cambia sin ambages de orientación. Una apariencia que se quiebra con la intrusión de variados ingredientes castizos (galería de lugareños, guardia civil in situ, ¡ese primer plano del tricornio de un agente visto desde atrás que copa casi toda la pantalla! , etc.) que certifican la españolidad de los escenarios.

La historia se articula sobre la relación entre Ruth Miller (improbable Jean. Seberg) , diseñadora de moda casi en excedencia (no trabaja nunca) y Chris Miller (esforzada Marisol), rarita y perturbada, madrastra e hijastra, la primera abandonada por su marido, el padre de la segunda, ociosa zagala amante de los equinos, que espera ansiosa noticias de su llegada. Viven juntas pero no revueltas. Su vínculo es de amor/odio, dominación/sumisión, avivada su rivalidad y celos cuando se corporiza el macho, Barney (correcto Barry Stokes), un sedicente mochilero, más delincuente que hippy, acompañado de la lluvia, cuyo aterrizaje coincide con una plaga de asesinatos en la región. Ruth quiere vengarse del daño que le ocasionó su esposo al huir de ella, cambiando/destruyendo a su hija, víctima (traumatizada) de una violación que padeció bajo la ducha a manos de un levantador de pesas; de ahí, que la lluvía la asusta, enerva y dispara sus instintos homicidas y su aversión hacia los hombres.[11] El retrato de los personajes se pretende en profundidad y motivado, mas es simple y superficial. La inversión de personalidades, la mujer dominadora (Ruth) transformada en fémina sojuzgada, la débil (Chris) revelada como la más fuerte (cf. Ruth gimoteando "no puedo soportar la soledad") resulta esquemática y telegrafiada. Bardem se esfuerza en insuflar prestancia y espesor, densidad y abrasión a las imágenes pero se estrangula en el empeño. Ni encuentra el punto exacto del exceso grotesco, ni perturba, o acongoja, el ánimo, ni emociona lo más mínimo. Y el film se ancla en una suerte de *potpurri*, o tierra de nadie, genérico asaz insatisfactorio.

Su puesta en escena es plana, incluso cuando se muestra estiloso deviene de punta roma y artificiosa: cf. el plano de abertura: diluvia, la cámara se desplaza hasta encuadrar una casa, penetra en zoom por la ventana, en corte invade la alcoba donde Perla Cristal reposa en el lecho con la espalda desnuda... Su contribución al slasher es contenida: el asesinato inicial de Perla Cristal, mucha sangre pero parco grafismo, en la secuencia pregenéricos; espíritu recuperado en el último tercio, primero con la matanza del pleno

10. Véase el concepto y su aplicación a cargo de Imanol Zumalde y Santos Zunzunegui en el artículo "Practicar el oficio o el callejón sin salida. El Nieves Conde de los años setenta, en Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (coords.) Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2003, pág. 108.

11. Una aversión compartida por Ruth: "El hombre no ama, posee. Y lo hace con violencia y crueldad". La morbosidad impera (no se exalta, no se enfatiza, en la medida de lo posible) a partir de los gestos, miradas, roces, besos de índole lésbica entre ambas (más bien de Ruth sobre la pasiva Chris)... que inesperadamente fructifica en vidriosa alianza femenina contra el macho ("debemos permanecer unidas, estamos solas tú y yo", Ruth dixit), lejos, muy lejos, empero de la viabilidad y declinación saludada en *Las crueles/El cadáver exquisito* (Vicente Aranda, 1969).

de una familia (incluido un crío cretino que confunde al killer con un sacerdote....) a manos de un encapuchado armado con una hoz (siempre bajo un aguacero), sin martillo, eso sí, y después el *morceau de bravure* del aniquilamiento de Barney a cargo de Ruth y Chris, muy en su puesto de despechadas matarifes, cosido a puñaladas, primero por Chris, convencida por su madrastra de que debe "sacrificarse" para salvarlas, que durante la cópula (lluvia torrencial *ad hoc*) revive su trauma y navajea a fe a su partenaire, después se suma Ruth, para rematar la faena, ensañándose con la presa, a ralentí y con lujo de camisones transparentes. Toda una lección acerca del difícil arte (o artesanía) de matar a un hombre. Un proceso largo, penoso, duro, que encuentra , quejas y resistencias. Funciona en tanto refuta el convencionalismo de morir (en el cine), pero no resiste el parangón (es el modelo) con la (modélica) secuencia, intensa y realista, hermosa y salvaje, del asesinato de Gromek (Wolfgang Kieling) en el horno de gas a cargo de Michael Armstrong (Paul Newman) y la granjera (Carolyn Corwell) de *Cortina rasgada* (*Torn curtain*, Alfred Hitchcock, 1966). Con todo, hay un factor lindante con la *exploitation* que desequilibra (y rinde más atractiva) la labor de Bardem. Ese no control, que no descontrol, de los resortes genéricos, inyecta al film un tono chirriante y un aire desquiciado que favorece un interés suplementario en tanto se abraza a los condominios del cinema bis (un aspecto creo que no previsto por el director). Aún más presente en la resolución del conflicto: en el desenlace de la ficción, demente y surreal, pop y moralista (sin diálogos), la imagen de los guisantes que brotan bajo el cemento de la carretera es pura psicotronia.

6. Prolongar el cambio de imagen, adulta y sexy, de Marisol, que no vacila ante el reto del desnudo, impregnando a sus personajes de un erotismo folclórico, cuyo balbuciente bautismo de fuego se pronuncia en *La corrupción de Chris Miller*, es el legítimo propósito de J. A. Bardem en *El poder del deseo.* Aquí no es cuestión de relanzar a una diva en horas bajas -- como Sara Montiel en *Varietés*--, sino de validar un nuevo look... que no cuajará dado el fracaso de la experiencia. Para la ocasión, Bardem adopta la lironda envoltura, los modos y maneras del policiaco, en otro y sano ejercicio de su asalto a la (industriosa) política de géneros. El envite, sin convertirse en letal convite, auguraba deslizantes placeres y mayores alegrías que las finalmente cosechadas. El material de partida, sin ser inflamado, era arriesgado: la novela *Joc brut/Juego sucio* (1965), de Manuel de Pedrolo, no particularmente grata ni digerible para las tragaderas de los censores.[12] No está claro si debido a dichos avatares (esto es, imputación de la censura), pero lo cierto es que la adaptación de Bardem —y Rafael Azcona— efectúa un aplanado de las aristas sociales, afeita los espolones más beligerantes del texto de Pedrolo hasta el extremo de deshuesar, malbaratar la trama, aplicadamente enraizada en la tradición de James M. Caín (el de "El cartero siempre llama dos veces" y "Pacto de sangre"), sudorosamente sexual y ardorosamente comprometida, convertida en una vulgar, cansina intriga de manipulación y engaño de un pardillo, Javier (Murray Head), seducido y abandonado, atrapado por Juna/Justina (Marisol), una joven con las ideas tan

12. En 1969, Josep María Forn acometió *La respuesta*, a partir del texto "M'enterro en els fonaments", escrito en 1962, pero no publicado hasta 1969 que, debido a severas represalias administrativas, no vio la luz (restringida) hasta 1976, por entonces de punch más amortiguado, centrado en la confrontación generacional en un caldeado ambiente de protestas estudiantiles.

claras como fijas. O sea, que el vistoso, ya que no vibrante, trasfondo social de la novela es sustituido por la historia en primer plano del (cegador) enconamiento del varón, reducido a la condición de pulpa intelectual y pelele por una mujer fatal, que le arrastra a la perdición y al crimen, aprovechando adecuadamente su hastío vital. Una muchacha con ambiciones; precisamente las que Sorribes (José Mª Prada), el jefe de Javier, encuestador en una agencia de publicidad, con vocación de perdedor, le echa en cara no tener. Atención —y tensión— social que Bardem sin anestesiar del todo, (mal)reemplaza por (apresuradas) anotaciones (cf. la descripción de la barriada suburbial donde mora Javier), por (burdas) pullas acerca del borreguismo de los anuncios publicitarios, por salpimentar la acción con perecederas connotaciones populistas, por no renunciar a la presencia de algunos personajes secundarios que rellenan la historia pero no aportan condimento a la misma, por el uso de unos diálogos recargados y artificiales municionados de trascendencia (cf. "Le mataría por tí, por estar siempre a tu lado", etc.) o por asilvestradas chanzas, supuestamente autocríticas, a costa de cierto folclore cinematográfico (la sesión de cine *y* el film *Un beso de amor*).

Ese tira y afloja, entre vocación de testimonio y asunción de los parámetros genéricos, acaba por pasar factura a un Bardem incapaz de afrontar directamente los problemas reales (de la calle) emboscados en latiguillos correosos y en la impericia sufragada a la hora de encarar los ritos de paso del thriller —y de atemperar los referentes literarios y la falta de credibilidad de los ambientes representados. Todo ello se estruja gravosamente en este film donde (es notorio) Bardem ejerce de director (con acento en la e), no como autor. Su desgana es patente, descuidada su caligrafía, sin llegar al desaliño, ausente de elegancia visual, y el resultado una puesta en escena astringente y epitelial. Signifíquese al respecto la secuencia del asesinato cometido por Javier... lastrada por el desconocimiento o el desinterés de los cánones genéricos (si mas no comparada con el apiolamiento de *La corrupción de Chris Miller*). O la *piéce de resistence* constituida por el polvo entre ambos protagonistas: la madre (Lola Gaos doblada) es aparcada en la terraza del piso mientras la pareja coitea en la habitación. La televisión a su vez emite primero un documental de fondos submarinos, luego imágenes de represión policial contra unos manifestantes. *O témpora, o mores!* Y de este modo, *El poder del deseo* se transfiere, casi transfigura, en una especie de film *exploit* alrededor de los tímidos desnudos de Marisol en camino de convertirse en sex symbol autóctono. Un tránsito de niña (prodigio) a mujer (poco prodigiosa). Ahí es nada contemplarla lánguida, con pose sensual (se adivina o se presume), reclinada sobre una moto BMW, con la blusa que deja escapar sus pechos para deleite y manoseo (dentro de un orden) del desquiciado Javier. De nuevo, un triste quiero y no puedo, un acto fallido.[13] Nos topamos con un director supuesto revocador, pero más bien revoltoso (¡ay!), de punta gruesa y munición de fogueo. Felizmente, Juan Antonio Bardem recuperó el tono, el aliento —y la libertad— y las ganas de rodar con su siguiente film, *El puente*, exento de tantas cortapisas y servidumbres, de los funambulismos y de los desequilibrios que atornillaban y desarmonizaban su última obra.

13. Y es que hablar de techos de permisibilidad rozados y/o superados, como en esos años declaraba el director, sólo conduce a una entente posibilista con la administración, a menudo de nefastas consecuencias.

4ª. PARTE

LA GRAN ILUSIÓN

LA GRAN ILUSIÓN

José Manuel Sande

A Lucía,
hasta siempre en la libertad

Aunque los antecedentes inmediatos no muevan al optimismo, la desnortada y esquiva carrera de Juan Antonio Bardem en los años 70 parece entrar en una nueva y más provechosa etapa cuando se produce el óbito del dictador, con la consecuente y progresiva eliminación de parte de los mecanismos de control y regulación que sostenían la práctica cinematográfica.

La posibilidad de contemplar el trabajo de Bardem *en libertad*, pese a las suspicacias simbolizadas en un Aparato Cinematográfico enmarcado en un sistema obsoleto de incidencia siniestra y demoledora sobre sus trabajadores[1], suponía algo más que una esperanza apetitosa o una mera liberación de grilletes: una acumulación de interrogantes. ¿Sería capaz de articular su particular expresión fílmica en otras condiciones? ¿Había existido ese discurso en el orden político como oposición global y eficaz o bien estaba engastado en una labor disidente muy concreta, difícil de resistir el cántico post-mortem del criminal régimen? ¿Había alcanzado su trabajo una desconcertante, patética o superviviente sumisión en todos los frentes? Más aún, ¿existía una imposibilidad o incapacidad de asimilación por su parte ante las propuestas rupturistas de las escrituras fílmicas posclásicas (desde los Nuevos Cines hasta los contemporáneos Syberberg, Straub y Huillet, los Taviani, Duras, Angelopoulos,...), incluso las topográficamente más próximas, exhibidas desde perspectivas estéticas, narrativas y políticas radicales, cuando no abiertamente clandestinas o ilegales (Portabella, Viota, Jordá, Padrós, Artero, Maenza, del Amo, el exiliado Arrieta,...), anclado o aferrado a una suerte de sempiterno *realismo crítico*, a su buena fe, a la fiabilidad de su capacidad narrativa?

Un par de títulos de incidencia política, corte didáctico e ideológico, premiados en el festival de Moscú, *El puente* (1976) y *7 días de enero* (1978), junto a una insólita experiencia bajo pabellón búlgaro y producción soviética y germano oriental, *La advertencia* (1982), filme ambientado en los años 30 acerca de la figura del fundador del Partido Comunista Búlgaro Georghi Dimitrov, configuran la obra del cineasta en este excepcional período histórico

1 He aquí, con el fin de eliminar esas barreras impuestas por censura, industria, sindicatos, administración, el surgimiento en los años finales del franquismo de grupos de cineastas de variada condición y credo que sumados a los Colectivos de cine militante, producen trabajos entre la vanguardia, la formulación clandestina y la contrainformación. Julio Pérez Perucha ha convenido en denominarlos "Las Brigadas de la Luz" de esos años. Ver sobre el particular, Pérez Perucha, Julio, "Las Brigadas de la Luz. Vanguardia artística y vanguardia política en el cine español (1967-1981)"; texto introductorio y catálogo incluido en Cinebi 2003, Bilbao, págs. 108-130.

inmediatamente postdictatorial[2] y responden -a su manera- a tal sucesión de peliagudos interrogantes. Tres títulos de *modus operandi* abiertamente ideológico, textos fílmicos con operaciones retóricas tendentes a explicitar y difundir el discurso político de su incómodo creador, tres avisos (*advertencias*) en los que fluye siempre una oposición, la tensión entre la fuerza de la reacción y la voluntad de transformación, y un hilo conductor temático, la unidad contra el fascismo: la *reconstrucción necesaria* de un país que sufre sus embates (*El puente*); la hipotética amenaza de regreso o perpetuación (*Siete días de enero*); los acontecimientos y actitudes que ayudaron a precipitarlo en la emblemática Alemania nazi (*La advertencia*).

Su escritura de oposición, un posibilismo crítico inteligible en la estrategia de confrontación a la dictadura, un cinema cincelado en una alianza de práctica significante y social de raíces heterogéneas (neorrealismo, sainete, clasicismo, el tono liberal[3],...) encadena en esta etapa con el cineasta de mensaje y acción, un dinamizador optimista que mezcla el análisis o la proclama sociopolítica, perspectiva PCE, con metafóricos procesos de conciencia. El resultado de este Bardem *libre* dista de ser modélico: *el mensaje* y la militancia política de partido, más presentes que nunca, no terminan de explorar las vertientes más complejas y precisas en su formulación discursiva. La frescura y carácter sutil de sus ficciones más elaboradas, los retratos de la pacata sociedad de *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* o *Nunca pasa nada*, parecen atravesar por el filtro de las escrituras fílmicas más limitadas de género y encargo.
No obstante, permanece el interés por unas propuestas que nos devuelven desde un sistema global de relaciones al autor que suponemos más personal, comprometido y genuino. Bardem no va a evitar el contacto directo en las complejidades de un período donde la vanguardia de la lucha de masas se encuentra en la gran disyuntiva, ubicándose la oposición reforma/ ruptura como clave vital que arrastrará la transición democrática a una insatisfactoria conclusión. Un cineasta marxista inmerso en su época, tratando de incidir en un cambio general posible, que acaba ofreciendo dos tentaciones entrelazadas, razonables y atractivas para un autor provisto de ínfulas políticas y afán de historicidad: la reconstrucción y el filme biográfico. Esto es, la vinculación entre elementos inmanentes al *relato*, de sustento paracinematográfico: los acontecimientos y la acción, las pulsiones y los hombres que contribuyen a fabricar esa Historia. La integración de algunos procedimientos formales[4] favorece la producción significante -la particularidad- en la enunciación de ese discurso ideológico e histórico: la compilación de materiales documentales de archivo sin suspensión de sentido, asociados a la estructura narrativa dramática a partir de *Siete días de enero*; la discontinuidad cronológica diegética, la segmentación de la narración por el uso de flash-backs y abundantes saltos temporales; la introducción de motivos sonoros recurrentes ajustados a la voluntad enunciativa.

2 Para una apropiada periodización del momento, imprescindible la consulta de Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce, "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en VV.AA., *El cine y la transición política española*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1986, pp. 34-45. Su clasificación cronológica, en los límites objeto de atención de este análisis, considera una etapa postfranquista (1974-1976) y un período abiertamente de transición democrática, con una marcada analogía significativa cinematográfica (1977-1982).

3 John Hopewell señala al menos tres coordenadas en su cine: neorrealismo italiano, sainete y "los ideales y el estilo de dirección del cine liberal norteamericano de los años 50", en *El cine español después de Franco*, Ed. El Arquero, Madrid, 1989, pp. 97-98.

4 Circunstancia advertida por Juan Francisco Cerón, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia, 1998, p.245.

Toda una rápida sucesión de acontecimientos paralela a la evolución de una sociedad temerosa y esperanzada, delimitan el marco de tal escritura fílmica: las nuevas leyes y la disolución de las instituciones anteriores, los asesinatos, consejos de guerra, las continuas movilizaciones y enérgico activismo, el clima de agitación social, la presión de las fuerzas reaccionarias, las demandas de las nacionalidades históricas, la progresiva legalización de las fuerzas políticas, las elecciones generales de junio de 1977, la derrota de la izquierda más radical y el ventajismo de los nuevos posibilistas, la amnistía, los Pactos de la Moncloa o los avances en el proyecto de la Constitución determinan el contexto en el que realiza *El puente* y *Siete días de enero*.

1. EL PUENTE (1976). Los días acelerados de la conciencia política.

Una nueva productora madrileña, "Arte7", controlada por Jaime Fernández-Cid, antiguo colaborador de Bardem, y Pedro Carvajal, hace llegar al director una sinopsis inspirada en el relato de Daniel Sueiro "Solo de moto". Decepcionado por su lectura, Bardem recurre directamente al material narrativo del escritor gallego, publicado en 1967. La lectura del cuento matriz "El cuidado de las manos" y de varios relatos más, entre ellos "Solo de moto", lo entusiasman con sus posibilidades narrativas. La productora tiene un acuerdo previo con Alfredo Landa y lo ofrece como protagonista. Después de elaborar un tratamiento fílmico, decide involucrarse y tratar de responder a buena parte de sus preocupaciones narrativas, culturales y principalmente ideológicas, por lo que escribe el guión[5] con Sueiro y Javier Palmero.

Rodada entre agosto y octubre de 1976 con un presupuesto acorde con las ambiciones de su hacedor, rodaje en varios exteriores, la colaboración de prestigiosos profesionales y hasta la Guardia Civil de Tráfico, el punto de origen del relato converge con algunas de las líneas paradigmáticas que habían caracterizado parte del cine popular de consumo, especialmente la comedia desarrollista erótica[6] que llegaba a un público masivo, incluyendo al actor emblema del género, Alfredo Landa, cuyo personaje, el mecánico Juan, que se dispone a pasar un *puente* de juerga, a lomos de su moto.

El viaje se ve constantemente interrumpido y mediatizado por los *encuentros*, episodios o microrrelatos que determinan el proceso de aprendizaje del personaje, hasta su hallazgo de la conciencia política, todo ello subrayado por soliloquios, comentarios a lo acontecido, constantes humillaciones, atropellos y vejaciones sufridas por Juan o por otros personajes, que se convertirán en los desequilibrios básicos que rompen con el modelo tradicional estandarizado de construcción cómico-burlesca, fracturando el acto de enunciación: la desarticulación del prototipo de Landa y de la corriente subgenérica a la que en apariencia se adhiere el título, promueve una apropiación de los niveles de significación popular del modelo que encarnaba,

5 *El puente*, Sedmay, Madrid, 1977. Incluye un diario de Bardem que detalla el proceso creador del filme.

6 El carácter reaccionario, abstencionista, difuso, posibilista, predemocrático o reformista-opiniones para todos- de las exitosas comedias justo anteriores, ha de considerarse por la importancia vital del discurso audiovisual en la construcción del imaginario social, la férrea estrategia de control sostenida por las autoridades y las diferentes escrituras que lo expresan. En Bardem hay una superación también de la apuesta de la "Tercera vía", donde las tímidas diatribas y la asimilación de la cultura de masas servían de miscelánea reduccionista que anticipaba postulados del cinema supeditado a la reforma suarecista.

aportando no sólo nuevos sino antitéticos resultados. El desafío, intuición, lucidez o clarividencia que representa la elección de ese punto de vista, el del prototipo Landa, *intervenido* por la intencionalidad del realizador, explican las reticencias y el rechazo inicial de Bardem por la sinopsis, "demasiado influida por las usuales historias que Landa viene haciendo[7]".

Los dominios de la sátira costumbrista, la influencia de formas cómicas teatrales, tal y como ha señalado José Luis Castro de Paz,[8] los efluvios de la peculiar pieza de tono sainetesco, del descoque histriónico de raíces castizas bien reconocibles (gritos, insultos, fanfarronadas, libido desatada, enfados exagerados), la cosmogonía tradicional del espectáculo popular hispano, los géneros chicos[9] llevan a los contornos de la autoconciencia lingüística (reflexión sobre las formas de la representación popular) y la expresión imbricada a través de la especificidad cultural (nacional), cuerpo textual alimentado por el *descubrimiento* de un medio geográfico e histórico, una dimensión política, una sociedad putrefacta, alienada y enmascarada.

La combinación de comedia (planteamiento aparente, algunas situaciones, el actor y su estereotipo, el hipotético público), filme de carretera (el punto referencial y los trazos argumentales que marcan el viaje), relato de tesis y mensaje (construcción política y conciencia individual: el didactismo bardemiano, la utilidad política) se aprecia en las reacciones sucesivas del protagonista. A la situación tópica le sigue una acción distorsionadora. Cada bravuconada o segmento aparentemente cómico, o en otras circunstancias *idóneo* para tal consecuencia, va seguido -y *viene precedido*- de un vínculo con la dura realidad en forma de humillación, burla, malestar, constatación de penurias, aventura malograda; contemplación del tejido social, en definitiva.

La sucesión de intervalos, de encuentros significativos se constriñe a una dimensión temporal precisa muy reducida -las 60 horas de un *puente*-, estructurando el material como una caja de resonancias rítmica de soporte, influencias y tendencia ciclotímica: convivirán melodrama, realismo social, retazos amorosos, comedia, tono surrealista y delirante, secuencias de corte onírico (acorde con la evolución del personaje: *agridulces*, el encuentro en el viñedo con las dos mujeres remolcadas en una embarcación de recreo, el despertar solitario después del encuentro amoroso con la hippie inglesa; o *pesadillas*: la ociosidad homicida del burgués que lo recoge en coche) o denuncia política.

Un relato motriz, devenir que se confronta a un país paralizado, con un mosaico inmóvil y brutal, capaz de retratar las constantes del régimen desaparecido (fuerzas del orden, poderes fácticos, caciques, alta burguesía, trabajadores brutales y ensimismados, chulos y señoritos varios, emigrantes adinerados,...) con el trasfondo de una auténtica demanda de cambios y transformaciones vinculado a nuevas formas de performatividad (el colectivo teatral que encarna el grupo TEI, obreros y sindicalistas politizados, hippies,...) o viejas formas de tragedia (presos políticos, obreros y campesinos en paro, o, en otro orden de significación simbólica, la contemplación de un accidente mortal, el paso de un entierro,...). La sociedad estratificada, en medio de una gradación de las peripecias narrativas, fabrica oposiciones primarias, contribuyendo a una exigencia de documento social bajo los resortes de la narración de consumo:

7 Incluido en el diario-apéndice del guión, *op.cit.*, p. 162.

8 José Luis Castro de Paz, "El puente", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (1906-1995), Cátedra, Madrid, 1996, pp. 752-754. También establece razonables vínculos con un antecedente en su obra, *Felices Pascuas* (1954).

9 Y la inclusión de formas vodevilescas, humor de revista y *destape* no resulta descabellada.

a los emigrantes ricos le suceden los argelinos hambrientos, a la alta burguesía el desfile de parados, al amor el abandono, resultando una apelación muy directa a *los hábitos de lectura* del principal consumidor de este tipo de productos.

La deconstrucción y reconversión de un hombre tosco y desideologizado opera alrededor de una disociación en acontecimientos de apariencia poco menos que independiente que conservan todos -o a los que Bardem pretende concederles- un carácter decisivo, un referente expresivo y comunicativo. Y la intención es que cada encuentro, diecisiete en total, posea un carácter anticipatorio, disuasorio y sintomático (ejemplar), reforzando las enseñanzas. Las distintas secuencias se asocian con la finalidad de *mostrar* lo cotidiano e indecible, lo palpable y veraz. Pero la independencia de estos segmentos no es tal, pues se plantean o figuran en relación de subordinación con el todo que los engloba. Como nos referirá Deleuze respecto a la crisis de la imagen clásica -y esta imagen renovada surge en la Europa de la posguerra- con el nacimiento de rasgos de oposición o enfrentamiento a la escritura hegemónica: "No se trata empero de una serie de sketches o de una sucesión de noticias, puesto que todos están apresados en la misma realidad que los dispersa[10]".

Además de la voluntad pedagógica, hay en el autor un afán comercial vinculado a la transgresora opción tomada: una aceptación deliberada de los códigos de expresión más rígidos, limitados y en apariencia eficaces[11], la búsqueda directa de un espectador apegado a esas fórmulas menos elaboradas pero populares con la subsiguiente inversión de su significado, de su signo ideológico. Bajo el aspecto de una articulación del significante derivada hacia el provecho ideológico, subyace el ejercicio más arriesgado de los tres aquí referidos. Como en los recursos crítico-satíricos en las metodologías de la guerrilla de la comunicación posmoderna, la sobreidentificación acelera, sobreinterpreta la norma o gramática cultural para destapar las incoherencias que esta encubre, su orden simbólico y semiótico, reelaborando en este caso una suerte de parábola moral nacional, un "perspicaz sainete político[12]".

Se utilizan procedimientos desde diferentes ámbitos, de Eisenstein a Brecht: crítica de las formas de la burguesía, destrucción del espectáculo de lo alienante en el que lo real se esconde, toma de conciencia progresiva, pedagogía panfletaria. Pero nunca llega a pulverizar los mecanismos de identificación del espectador; muy al contrario, se surte de ellos: Juan pasa de la esperanza de ligues imposibles y su auténtica soledad a la certeza de la solidaridad obrera y el atisbo de una relación social normalizada, de Torremolinos a Comisiones Obreras, del franquismo a la esperanza democrática solicitada en la obra teatral representada por el grupo de José Carlos Plaza. El pasaje de la atribulada condición de explotado y receptor pasivo a la de ser reflexivo y "consciente", sujeto activo de la realidad que lo circunda, torna el viaje en iniciático. Sujeto de la enunciación situado a la altura del receptor -volvemos a Greimas: enunciatario

10 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 2001, p.288. Siendo Bardem un continuador de algunos usos del cine europeo que rompen con el sistema de representación dominante, nunca conseguirá desprenderse del legado clásico, siempre aferrado a relatos con fuertes vínculos. *El puente* sin embargo comparte- de forma sesgada- varias de las características fundamentales de la nueva imagen apuntadas por el pensador francés: la situación dispersiva, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos.

11 El aceptable rendimiento en taquilla consigna la certera operación. Estrenada el 11 de marzo de 1977 recauda en esa temporada 53.293.180 de pesetas (626.631 espectadores), situándose entre las 15 películas más taquilleras. Las cifras totales de su explotación alcanzarán los 80 millones (876.910 butacas).

12 José Luis Castro de Paz, *art. cit.*, p. 754.

protagonista y espectador establecen con frecuencia una relación de identificación (planos subjetivos con equilibrio de información entre ambas partes), desvirtuando las estrategias del cine narrativo institucional-, muestra el fluir de la consciencia, esos monólogos interiores *externos* que acompañan su periplo. La planificación se organiza en torno a la enunciación del motorista en su vehículo por las carreteras: planos medios frontales, a veces con ligeros contrapicados, frente a planos subjetivos *en progresión* (panorámicas generales que se reducen): *la mirada de Juan*. Observamos un proceso formal depurado: alternancia plano-contraplano, algunos elaborados planos-secuencia (la estadía en la cárcel con el combativo grupo teatral) e indicaciones evidentes del *punto de vista*, de los mecanismos *deseantes* y del *pensamiento* de Juan: el regreso a Madrid con la rápida secuencia de la sobreimpresión de imágenes antológicas como síntesis. Un desplazamiento que revela el deslizamiento de la producción de significado hacia una gran sinécdoque en analogía a sus dogmas y convicciones.

Las alusiones al despertar de su conciencia serán muy directas. Así ocurrirá en varios episodios: frente al penal de Ocaña[13], una mujer le menciona huelgas que desconoce, apelando a la responsabilidad colectiva con los presos políticos (''Tenemos que sacarlo entre todos''); cuando es encarcelado con la compañía teatral, uno de los actores lo disculpará ante la autoridad: ''Es un espectador'', para añadir dirigiéndose a él: ''Lo malo es que siempre es eso: solamente un espectador''; la ayuda desinteresada de un mecánico le recordará una actitud suya insensible y opuesta en el inicio del filme: ''Hoy por ti, mañana por mí''. Este cambio de percepción observa una gradación en la que el conservadurismo o enfado da paso al desconcierto y la vergüenza, para finalmente expresar una voluntad de transformación (enfrentamiento con un camarero que profiere comentarios racistas) y acción.

Junto a esa confluencia de motivos tragicómicos populares de tradición propia figura otro elemento, la presencia influyente de la bien querida por Bardem comedia clásica norteamericana y su apego a la narrativa tradicional e idealista. El tratamiento del viaje, la *road-movie* de estructura episódica- división narrativa preexistente en *La venganza*- al modo existencial[14]o metafórico- los sucesos prefiguran el proceso de aprendizaje[15] de ese español, uno entre tantos- va desvelando y modelando el entorno inquietante que es la España inmediatamente postfranquista. La metáfora satírica de tonalidad política, fabricada a base de *tableaux vivants* carretera adelante, perfila la (auto)biografía espiritual de una de esas voces y miradas excluidas, *marginadas*, que pueblan algunas de los escrituras fílmicas más apasionantes de estos años.

Exhaustiva, a ratos poco sutil y próxima al material que trata de subvertir o descomponer, *El puente* se nos aparece como un filme enmarcado en una estimable y sumamente insólita

13 Segmento narrativo modificado por los vaivenes políticos: la amnistía parcial dictada en julio de 1976 *obliga* a que los familiares del preso a los que presta ayuda Juan provengan de Durango, en directa alusión a los miembros de ETA que seguían encarcelados.

14 En sus memorias, Bardem utiliza una estructura narrativa *errante*, repleta de analepsis y prolepsis cercanas a la organización de la escritura de *Siete días de enero* o *La advertencia*. Allí recuerda un título de su infancia: *Sucedió una noche* de Frank Capra, obra construida mediante la relevante fusión de elementos y situaciones de comedia, apunte social y tintes estructurales de road-movie, en Juan Antonio Bardem, *op. cit,* p.31.

15 Resulta esclarecedor que José Luis Guarner en una crítica cifrada en su estreno- *Nuevo Fotogramas*, nº 1484, 25 de marzo de 1977, p. 32- observe en el personaje las cualidades de un Sancho Panza. El viaje, cervantino u homérico, remite a numerosos referentes: la notable práctica *de carretera* dentro del cinema estadounidense, italiano o alemán, de Preston Sturges a Hopper o Wenders, descubriendo(nos) su visión de la Patria sórdida.

operación política, cultural y retórica. Por vez primera, no hay (auto)censura ni contradicción en las propias convicciones, sí expresión directa. Las reacciones ante el producto resultante no se harían esperar: la recepción en territorio nacional no va a ser demasiado halagüeña. La operación efectuada se comprende, pero subrayando la falta de cohesión de sus componentes[16].

2. SIETE DÍAS DE ENERO (1978): la Historia dentro de la historia.

"Este filme no es tanto contar la matanza de Atocha como intentar narrar el golpe de desestabilización que se gestaba con la reacción fascista[17]".

Si en *El puente* los referentes más cercanos todavía se circunscriben a una herencia de la práctica fílmica metafórica, muy peculiar en su provecho de formas y expresada con una rotundidad apologética hasta entonces no percibida –ni consentida-, enraizada en códigos de elisión de reescritura liberal tardofranquista o en sus propias y anteriores estrategias alusivas e indirectas, en *Siete días de enero* entran en juego otras consideraciones. Se pretende la articulación de un filme de dispositivos, reflexión y acción política directa planteado desde parámetros vinculados a una ficción historicista.

Así, con una finalidad semejante, la elaboración de una escritura de certezas, un relato de tesis al servicio de la política ortodoxa de reconciliación nacional auspiciada en estos años por el PCE, el filme adopta la estructura de thriller político que posibilitara buena parte del cine de temática y compromiso social europeo más convencional, popular -principalmente el efecto de *plusvalía* del cine de coartada *progresista* de denuncia italiano desde los años 60-, y que asume demasiadas veces rasgos asimilables al melodrama (captación de ambientes, psicologización maniquea, fricciones en el grueso narrativo,...) y una adhesión política delimitada de antemano, adscrita a lo que Monterde[18] populariza como cine de *reconocimiento*, un relato temáticamente político de escasa productividad reflexiva, que facilita la identificación pasiva y emocional de un espectador entregado de antemano.

Frente a la funcionalidad didáctica de *El puente*, un vehículo comercial enraizado en sus convicciones[19] que solicitaba una implicación más allá de la correspondencia emocional, dirigido a un público medio degustador de cine popular, pero a su vez necesitado de esperanza después de la represión y confusión moral de la tiranía, *Siete días de enero* pertenece a un estadio histórico más avanzado: hay aspiraciones concretas y, aunque orientada a un público-masa, la sensación es antes de reafirmación que de descubrimiento. En *El puente* éramos

16 José María Latorre, "El puente", en *Dirigido por...*, nº 42, marzo de 1977, pp. 39-40; Carlos F. Heredero, "Aventura del motorista fantástico", en *Cinema 2002*, nº 27, mayo de 1977, pp. 26-27; José Luis Guarner, *art. cit.*

17 Bardem a Matías Antolín, *Cinema 2002*, nº 44, octubre 1978, p. 46.

18 "Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978" en José Enrique Monterde, *Dirigido por...*, nº58, octubre 1978.

19 El título de la película se habría convertido en sintomático. Por su propia y obvia denominación, se resituaría como un cruce entre el franquismo y la transición a la democracia por venir.

ingenuos, había que aprender y *hacerse* del PCE (el hombre deformado se transforma); en *Siete días de enero ya* somos del partido, la lucha política y la civilización se han afianzado, aunque permanezcan peligrosos enemigos. Del miedo a la reforma a su aceptación, unos pocos meses producirían un impacto evolutivo en el Bardem sujeto político, condicionando los instrumentos de lucha y la recepción de su obra, así como la visión crítica ideológica. Como observamos en su último trabajo, *Resultado final,* la rectificación de sus propias opciones durante la transición, permite alterar sustancialmente a posteriori los contenidos: la reforma debió ser ruptura.

Bardem escribe el guión con el periodista de "Diario 16" y camarada del PCE Gregorio Morán tomando como referencia histórica los siete días que van del domingo 23 al sábado 29 de enero de 1977, salpicados por una serie de acontecimientos trágicos que tensaban el pulso entre las distintas fuerzas sociales y políticas: diez muertes violentas (dos estudiantes, dos policías, un guardia civil y los cinco fallecidos en el despacho laboralista de Atocha), un secuestro, movilizaciones, temor generalizado, discrepancias entre las fuerzas del orden, reuniones de carácter urgente, un mensaje conciliador del presidente Adolfo Suárez; un torbellino de sucesos básicos en el desarrollo de la democracia. El filme, sin renunciar a incorporar e integrar todos estos sucesos, se centra en la matanza del despacho de abogados de la calle Atocha 55 la noche del 24 de enero.

Compuesta por una alternancia de fragmentos de corte documental originados en filmaciones del Colectivo de Cine de Madrid y de las cadenas de televisión alemana ZDF y británica Visnews[20] y material rodado expresamente para el filme, con la inclusión de *personajes* reales (el sindicalista Joaquín Navarro, objetivo principal de la matanza, *interpretándose* como cabecilla de la huelga de transportes de Madrid[21]) y mecanismos de producción de sentido complementarios a la narración dramática, propios del filme de montaje, que posibilitan una estructura estable –cercanos a los empleados luego en la construcción de *La advertencia*- próxima a las necesidades de objetividad del docudrama, el reportaje televisivo y cierto cine histórico: noticiarios (informativos presentados por Eduardo Sotillos; la comparecencia del ministro Martín Villa por las liberaciones de Oriol y Villaescusa), titulares de prensa, rótulos, carteles, comentarios sobre hechos coyunturales, recreaciones de actos públicos, un proceso judicial como elemento estructurante y justificatorio de discontinuidades en la linealidad de la narración- que se extiende de enero a octubre de 1977-, en la variedad de la enunciación- alcanzando la matanza una perspectiva múltiple- o la ficcionalización de personajes de inspiración real o histórica. La operación textual llevará a Bardem en esta ocasión a una hibridación de procedimientos y elementos realistas (neorrealismo, realismo estadounidense), trazos de la escuela documentalista inglesa y del cine revolucionario soviético.

La intriga no se dicta por el conocimiento o no de los acontecimientos, sino por la organización interna de la trama y su particular distribución de información. Las primeras y atractivas imágenes, nos introducen en la descripción de los hechos acontecidos durante los

20A falta de material emitido por NO-DO y RTVE, a pesar de las negociaciones formales y del aparente reconocimiento oficial: premio de Especial Calidad de la Dirección General de Cinematografía.

21 Que da lugar, para quien conozca estas claves, a uno de los momentos más espeluznantes de la película: la carrera de Navarro (*representando* su misma acción de aquel día) y sus compañeros hacia el despacho para conocer la fatídica suerte de sus camaradas.

siete días: una tentativa de análisis objetivo explicitado en austeras imágenes gráficas, teletipos sobre fotografías en blanco y negro (e inquietante música) que *anticipan* la información como un resumen histórico de la reedificación a la que asistimos. Los créditos conducen a una mixtura de melodrama y thriller de denuncia sazonado por documentos históricos y una estructura fragmentada, una necesidad de arropar la sobriedad apasionante del material de compilación con elementos de género y de adaptar -ya sea por inseguridad, respeto histórico o con(s)ciencia de autor- esa realidad a una dramaturgia propia del relato ficcional. La dubitativa dialéctica, no resuelta en esa confrontación de imágenes, entre otras cosas subordinará las claves de la situación sociopolítica en la que se insertan los sucesos al análisis de un grupo social específico.

Bardem toma la decisión de centrar parte del relato bajo la enunciación de los personajes de la ultraderecha[22], con especial relieve para el personaje de Luis María Hernando de Cabral, trasunto de Lerdo de Tejada, hacia el que adopta una veta de *entendimiento* psicoanalítico, forzando la descripción de sus dificultades de relación, la cobardía y necesidad de acción *presionado* por su pertenencia a una familia de la "gloriosa cruzada" o su reafirmación tras la matanza, acentuando el desequilibrio en la trama. Conducido en líneas generales el drama a la abstracción melodramática, ignorando por momentos la fluidez del thriller político y la vertebración de los sucesos históricos, buceará en la (desconocida) vida de los asesinos a través de una serie de escenarios y situaciones previsibles - campo de tiro, iglesia, fiesta de boda, bar, comida familiar, reuniones de trabajo o el entierro de un compañero rematado por una canción fascista-, mostrando una frágil cadena de asociaciones que remite más a una sociedad decadente que a una fuerza emergente o tan siquiera estable.

La permutación del personaje histórico colectivo por los garantes del "viejo orden" provoca que el grupo histórico enunciador del cambio sea sustituido por focos de pervivencia responsables de una parálisis dual, sociohistórica y narrativa. Con esta elección, el realizador renuncia a un núcleo dialéctico -de oposición o complementariedad- sobre el que sostener una escritura más sugerente; cae en la obviedad, en la contradicción misma. Además, se esquina la amenaza real: concediendo al grupo ultra la primacía en la expresión (emplazada de un modo balbuceante y poco verosímil), perdemos la noción de la verdadera motivación de las masas, su reacción, su lucha y las fallas internas del capitalismo español en medio de la reforma. Debiera ser en la práctica significante donde aparece el lugar de la contradicción histórica, o recordando a Julia Kristeva, la participación misma en la historia social. Tal constatación del enajenamiento de la ultraderecha española paraliza análisis más perturbadores, complejos y realistas a todos los niveles.

En una tentativa de dosificar la emoción y prepararnos para el emotivo entierro final, la reconstrucción alternativa permite intercalar hasta tres secuencias del asesinato de los abogados. Dentro de una primera parte del filme que respeta el orden cronológico de los acontecimientos (22-27 de enero), encontramos la primera secuencia concentrada en la espera

22 Paradoja resumida en palabras de Julio Pérez Perucha: "Eliminando a las masas de su escena histórica sólo quedan las contradicciones intercapitalistas (o las contradicciones entre sus voceros) como motor de la liquidación democrática del franquismo, todo ello bajo la mirada protectora y benévola del Rey. Véase, pues, como Bardem se aproxima a Saura", "Cine español amordazado (I): Crónica de un reto", en *Contracampo*, nº 2, mayo de 1979, p.15.

y los miedos del ultra Luis María, ubicado -como nosotros- *fuera de campo*, ante la puerta del despacho de los abogados hasta que se produce el tiroteo. La imagen violenta vedada se transmite por el sonido diegético y la gestualidad desesperada del protagonista enunciatario, Luis María. El segundo segmento se construye a través de la investigación oficial; el relato se fragmenta por una sucesión discontinua de flashbacks; las declaraciones se reúnen en algunos casos por medio de planos subjetivos, la enunciación se sostiene en ocasiones – lo físico y lo plausible- por la mirada de quien refiere la noche trágica. Bardem interrumpe el tenso momento en el interior del despacho, justo previo a la matanza, mediante encadenado con un plano de un tiroteo que descubrimos, sólo cuando la cámara retroceda, perteneciente al interior de un televisor. Y el aparato está en el bar en el que se encuentra Joaquín Navarro, luego una serie de compañeros. Las sirenas los alertarán del suceso.

La tercera encadena con habilidad la rueda de reconocimiento -acto de cruce de *miradas* concebido en sí mismo como objeto de reflexión- de uno de los asesinos por Lola González, la abogada viuda de Sauquillo, con el fragmento del asesinato que se nos había escamoteado. Cuando ella se detiene ante él y lo reconoce, pasamos a un contraplano centrado en su mirada y, a continuación, lo que vemos, *lo que ellos ven*, *recuerdan,* va a ser la matanza a cámara lenta y desprovista de sonido. Luego llega el entierro, el "silencio impresionante" que tantos recordaban, malogrado por una subrayada presencia musical. Unos rótulos finales nos informan de los tres acontecimientos políticos más significados en los meses siguientes: la legalización del PCE, las elecciones (se recuerda que la extrema derecha no obtiene representación) y la Constitución. De este modo, un final dictado premeditadamente por la propia función emotiva real de las impresionantes imágenes históricas del entierro de los abogados en Madrid, explicaría ciertas reacciones. La cercanía y el dolor de los sucesos, ese cierre, expresarían la postura bardemiana o su forma de "dar un juicio, que no análisis, del proceso de reforma como un proceso positivo que, efectivamente, trae la democracia a España[23]", instalándose sin ambages en un cinema de solidaridad y denuncia falto de elaboración de toda poética antes que en una escritura de intervención, disidencia o combate.

La película recaudará menos de la mitad de lo conseguido por *El puente*[24].

3. LA ADVERTENCIA (1982). La experiencia búlgara: unidad antifascista.

Sus dos proyectos siguientes, la vida y asesinato de Federico García Lorca y un relato sobre los niños vascos que partieron en plena guerra civil hacia la Unión Soviética, no obtendrán ni el interés esperado ni la financiación pertinente. Después de tantear infructuosamente, pese a la existencia de un firme aval económico de origen soviético, a varios productores, Bardem acude como jurado al Festival de Karlovy-Vary de 1980. Allí, una delegación oficial de la cinematografía búlgara encabezada por su director general, Nicola Nenov, le presenta una

23 Alberto Fernández Torres, "Siete días de enero", en *Contracampo*, nº 2, mayo de 1979, p.66.
24 Los datos son: 34.388.271 pesetas, fruto de 270.756 espectadores.

propuesta de largometraje inspirado en la vida del político comunista Georghi M. Dimitrov (1882-1949).

Contratado como director y guionista, ha de respetar un único requisito: el filme se estrenará el 19 de junio de 1982, centenario del nacimiento del histórico político, en el Palacio de la Cultura de Sofía, después de su revisión por los Comités de Historia de los tres partidos de las nacionalidades implicadas en la producción. *La advertencia* (*Preduprezhdènie*,1982) se convertirá en el penúltimo largometraje estrictamente cinematográfico realizado por Bardem, concebido como un biopic histórico y político sobre la figura del fundador de la República Popular de Bulgaria, aunque enfrascado sobre todo en algunos acontecimientos de los años determinantes en la construcción de Europa y la lucha contra el fascismo (1932-1935).

Bardem parte de un texto que se le facilita, el guión "Un ardiente verano" del especialista búlgaro Liuben Stanev, y después de 18 meses de trabajo, holgados medios de producción y rodaje en la RDA, Hungría, Kiev, Viena, Moscú y Bulgaria, el visionado del material reafirma la idea sobre el cineasta: lejos del encargo, hace suyos algunos recursos hermanados con el paradigma formal que cada vez le será más útil. Las técnicas de compilación de materiales-pensemos en el distinto uso de los archivos de la memoria y la Historia que conforman escrituras singulares firmadas por Patino, Herralde, Marcel Ophuls, Guzmán o Marker y las actuales prácticas de apropiacionismo del metraje encontrado- le permiten de nuevo la organización de redes significantes que ayudan al espesor dramático, pedagógico y metafórico del relato.

En 150 minutos el filme reconstruye la conspiración nazi contra el Partido Comunista, las falsas acusaciones por el incendio provocado del Reichstag y la acción revolucionaria del camarada Dimitrov. La segunda mitad de la película se consagra -otra vez con rupturas y saltos en el orden cronológico de la historia- al proceso judicial establecido por las autoridades alemanas, aprovechando la pervivencia del registro sonoro de las comparecencias en el juicio.

Bardem se siente cómodo fabricando los límites, manipulando los resortes tradicionales de este trabajo histórico, hagiográfico y propagandístico de apariencia ritual concebido simultáneamente- y así funciona la producción de sentido inscrita en su labor significante- como retrato de Dimitrov y relato de denuncia, duro alegato antifascista. Tres momentos destacan, en un conjunto con tendencia a un didactismo esforzado y maniqueo, su facultad para romper con esquemas narrativos excesivamente ortodoxos- los mecanismos del cine dominante, el concepto de hegemonía destapado por Gramsci- y trabar la asociación entre ideología, pedagogía, historia, gesta personal y mecanismos de representación: los antecedentes familiares y la existencia pasada de Dimitrov son rememorados a través de un hábil y rápido montaje de compilación a modo de informe policial, con una voz narrativa descriptiva, que nos permite rastrear su pasado familiar, los orígenes y motivos de su compromiso y actividad, la historia de Bulgaria y de Europa; Dimitrov visita a su esposa en una clínica -flashback rememorado desde su estadía en prisión- y, en un momento dado, observamos cómo ella confiesa su absoluto decaimiento de ánimo, Dimitrov aprovecha la circunstancia y en un duradero plano medio frontal fijo inicia un discurso aleccionador, combativo, pero pasa de dirigir el rostro a su esposa a mirarnos directamente, a apelar *al espectador*: la circunstancia personal afectiva se ha transformado y conectado con la militancia y

capacidad anímica compartida por un colectivo humano; la aparición de Goering como testigo en el juicio se elude en el instante exacto: Dimitrov se dirige a él y en el contraplano el rostro del ilustre nazi se ve reemplazado por su propia máscara, asistimos a una representación teatral satírica popular en una plaza, farsa guiñolesca interpretada por niños (aunque *las voces* pertenecen a adultos) que, al igual que acontecía en *El puente*, finaliza con la irrupción violenta de fuerzas represivas[25]. La reconstrucción histórica ha adoptado la forma de la representación y para mayor multiplicación del efecto de sentido, esta secuencia *rima* con una contemplada en los inicios del filme (un grupo de mimos *escenifica* el fraudulento incendio del Reichstag) y se opone a otra de corte ideológico contrapuesto: una cantante *interpreta* en el escenario de un cabaret el desprecio de los presentes hacia judíos y comunistas.

La ejecución en la construcción global del filme refuerza la sensación de un discurso enquistado en la epopeya del hombre: la ejemplaridad individual de Dimitrov (y Bardem no nos hurtará expositivas explicaciones causa-efecto de su brillante trayectoria) se suma a la apelación constante a la colectividad y su intervención. No es extraño entonces que se circunscriba a planos-secuencia con abundantes planos generales (planos históricos de montaje), que no descuidarán la intensidad individual del primer plano de ese hombre recio, *ejemplarizante*, dejando entrever un principio vertebrador compositivo por el que se encadenan transiciones móviles a través de un tren –índice de viajes y sucesos políticos- y se disemina hasta media docena de veces la composición musical de la Internacional. Versos, cartas, imágenes de archivo, discursos, noticiarios radiofónicos, comentarios de prensa, la recopilación de materiales y el uso de procedimientos estilísticos del cine soviético sobrepasa la organización formal de *Siete días de enero.* La película consigue el Premio Especial del Jurado en 1982 en Karlovy-Vary y una indiferente respuesta de la industria occidental. Ignorada por la distribución nacional, se estrenará en España en la madrugada televisiva (TVE2) del 27 de enero de 1985.

En estos años, el trabajo de Bardem habrá sido más irregular que auténticamente valioso, pero con la estampa de una obra autárquica, próxima a su ideario *personal* y, pese a la pluralidad y riqueza del cine de la etapa aquí tratada, sin analogía apreciable[26]. Además, contemplado este período desde la distancia, no cabe sino preguntarse si la realización y financiación de estos títulos, *su mero planteamiento*, la firmeza de ciertas convicciones, sería posible hoy o si tan siquiera tendría una mínima traslación. Aficionándose a personajes históricos, a partir de entonces, con la televisión como intermediaria, se especializará en ellos. La primera entrega se remonta a un antiguo compañero de colegio, Jarabo, brutal protagonista de una de las crónicas negras de la serie "La huella del crimen", sobrio trabajo que Bardem realiza en 1984. Mientras, el advenimiento de la homologación del modelo de escritura institucional se confirma gracias al proteccionismo estatal socialista, capaz de homogeneizar relatos trocando singularidades por universales de la monotonía.

25 La ubicación del poder adscrita a su resolución en el encuadre muestra las diferencias: en *El puente* las autoridades postfranquistas, poder consolidado, interrumpen la obra desde *las alturas*, los palcos; aquí el peligro nazi viene de la calle, es lateral, emergente, *urbano*.
26 Cfr. su labor con la de García Sánchez, Eloy de la Iglesia, Garci, Gutiérrez Aragón o Andrés Linares, para comprobar los vuelcos, intereses y sesgos variopintos proporcionados por una ideología y una infinidad de plasmaciones formales, narrativas, discursivas.

5ª. PARTE

BARDEM EN TELEVISIÓN

BIOGRAFÍA Y FICCIÓN HISTÓRICA EN LA OBRA DEL BARDEM 'TELEVISIVO' (1985-1992)

Los años ochenta, del cine a la televisión

Manuel Palacio

Juan Carlos Ibáñez

Juan Antonio Bardem lleva a cabo tres ambiciosos proyectos para televisión: *Jarabo* (1985), capítulo de la serie *La Huella del crimen*, dirigida por Pedro Costa para TVE; *Lorca, la muerte de un poeta* (1987), serie de seis capítulos para TVE, y *El Joven Picasso* (1992), serie de cuatro capítulos producida por la Federación de televisiones autonómicas (FORTA). Nos encontramos, así pues, con una tarea sistemática y continuada, en la que Bardem centra su interés a lo largo de casi una década, y con la que termina por convertirse en un destacado autor televisivo, formando parte del amplio grupo de realizadores que contribuyen a la consolidación de la etapa de las grandes series televisivas en España. Como tesis de partida, puede afirmarse que Bardem llega a la televisión en el momento oportuno para desarrollar su peculiar modo de entender el cine, en una línea de trabajo que difícilmente podía encontrar acogida en la industria cinematográfica de comienzos de los años ochenta. Y desde aquí proponemos leer su trabajo en el contexto de lo que son: ficciones televisivas financiadas por emisoras públicas del denominado periodo clásico, aproximadamente los veinte años que van desde 1976 hasta 1995.

En este sentido, y aunque no sea éste el lugar para volver en detalle sobre el resto de su obra, tal vez convenga pensar en el escenario previo a sus compromisos con la televisión, en el panorama al que ha de enfrentarse en su trayectoria como cineasta entre mediados de los años sesenta y comienzos de los setenta: el ritmo de las modernas sociedades de consumo establece cambios profundos en los gustos del público cinematográfico, en la estructura de producción de la industria, y hasta en la misma relación del autor con sus propias obras; frente a los esquemas realistas y pedagógicos de antaño, poco a poco se imponen patrones culturales y visuales radicalmente distintos, modelos de referencia que en cualquier caso no terminan de encajar con la concepción clásica y didáctica del cine que mantiene inalterable Bardem.

Los pianos mecánicos (1965), no obstante, se considera el primer esfuerzo por aproximar su concepción del arte cinematográfico a las demandas requeridas por la industria europea del momento. Pero la experiencia no resulta gratificante. Como tampoco fructifican –tras el paréntesis de *El último día de la guerra* (1969) y *Varietés* (1970)–, los esfuerzos depositados en el prometedor lanzamiento de una nueva imagen de Marisol, en dos filmes con fuerte carga erótica para los españoles de entonces, *La corrupción de Chris Miller* (1972) y *El poder del deseo* (1975). Entretanto, llega a Bardem la primera propuesta

desde la industria televisiva, un sector en plena expansión. Se trata de una serie basada en la novela de Julio Verne *La isla misteriosa*, coproducida con Francia e Italia (en Italia, especialmente, la televisión ya comienza a pensar en series populares que recuperen cuotas de espectacularidad para la pequeña pantalla, como sucedería años más tarde con el caso de la mítica *Sandokan*). Finalmente el proyecto inicial no puede salir adelante y termina por convertirse en una precaria película de aventuras de dos horas de duración, que se estrena en Madrid en octubre de 1973.

La muerte de Franco pone fin a un periodo repleto de intenciones y expectativas frustradas, en suma, que se cierra con el regreso a un cine abiertamente político. Merced al espíritu de la transición, que genera nuevas inquietudes en los espectadores, Bardem puede volver a centrarse en la reflexión ideológica a partir de temas sociales inspirados o tomados directamente de la realidad. Y en esta línea su obra evoluciona desde el realismo didáctico y simbólico de *El puente* (1976) hacia el interés por la lectura directa de acontecimientos históricos. Algo que se hace patente a raíz de *Siete días de enero* (1978), en la que se enfrenta por vez primera al reto de la reconstrucción de sucesos reales como recurso para la articulación de discursos sociales y políticos, y en *La advertencia* (1982), un proyecto sobre la vida del fundador del Partido Comunista búlgaro Giorgi Dimitrov coproducido por Bulgaria y la Unión Soviética.

El problema que se plantea entonces, cerrado el ciclo de la transición, es que la didáctica de la historia apenas conecta con el tipo de ficciones que se abren paso a principios de la década de los años ochenta. Un cambio de escenario que termina por situar a Bardem al margen del proceso evolutivo industrial y estético del cine español. Ocurre al mismo tiempo, sin embargo, que sus proyectos para el medio televisivo se mueven con vigor en los presupuestos formales y didácticos de la edad clásica de las ficciones seriadas. La relación jerárquica ("yo quiero que mires esto") que se plantea en la televisión de los años ochenta ya no es posible con los espectadores de cine. Sin embargo Bardem chapotea con entusiasmo en esos presupuestos: lee la realidad histórica y a su vez invita al espectador a leerla e interpretarla con las mismas claves que le proporciona[1].

Los estudios de televisión contemporáneos han explicado hasta qué punto las ficciones televisivas pueden ser leídas como textos de identidad colectiva, como sistema narrativo de una sociedad. A modo de síntesis, Milly Buonanno establece tres funciones principales para las ficciones televisivas[2]: en primer lugar una función fabuladora –las ficciones televisivas nos hablan a nosotros, pero también hablan de nosotros–; en segundo lugar permiten a los espectadores la familiarización con el mundo social; por último, las ficciones trabajan simbólicamente con los valores comúnmente compartidos para facilitar la cohesión social. Por un lado, en suma, podemos entender que las series televisivas interpretan las necesidades,

1 Ya en *La advertencia*, filme de gran presupuesto que nunca llegaría a estrenarse en las salas españolas, pero de cuyo resultado siempre se mostró muy orgulloso, Bardem había dado muestras de manejar con rigor algunas de las herramientas expresivas que más tarde serían características de su obra para televisión. Por otra parte, Bardem asume como propios todos los proyectos de su ciclo televisivo. Tanto *Lorca, muerte de un poeta*, como *El joven Picasso* son series concebidas, gestadas, y realizadas por el mismo Bardem, o al menos las hace completamente suyas, tal y como admite en sus memorias. Con respecto al episodio de *La huella del crimen* dedicado a Jarabo, dirá a la prensa: "De haber podido elegir, yo habría elegido éste" (*El País*, 10-05-1985).

2 Milly Buonnano, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Gedisa, 1999.

preocupaciones y aspiraciones de una comunidad, mientras que por otro se conforman como un elemento de reafirmación de los valores compartidos. A partir de aquí, podríamos preguntarnos: ¿cuáles son los fundamentos que vertebran el proyecto en el que encajan los últimos presupuestos creativos de Juan Antonio Bardem?

Como se ha anticipado, las obras televisivas de Bardem corresponden al periodo temporal que hemos denominado como "clásico", en el que las grandes series se conciben como eslabones didácticos o pedagógicos en la cadena de la telecultura del estado. Desde esta perspectiva, las producciones están diseñadas por las emisoras públicas para incidir simbólicamente, casi siempre desde la plataforma de la alta cultura, en el imaginario de la vida colectiva de los españoles. Nos encontramos, en síntesis, con obras que surgen al margen de las reglas del mercado, de la rentabilidad económica y hasta de la demanda, puesto que se trata en casi todos los casos de proyectos ideológicos-educativos. Y si bien es cierto que el análisis de la etapa clásica de las ficciones televisivas ya ha sido planteado en anteriores trabajos[3], no está de más que volvamos sobre ella para entender las claves de la dedicación de Bardem a la pequeña pantalla.

Protagonizado por la iniciativa de las emisoras públicas, este periodo se caracteriza por su intento de transmitir los valores que permiten el desarrollo de la transición democrática y la posterior consolidación del sistema de libertades públicas que consagra la Constitución de 1978. Este propósito, que se desarrolla en paralelo a los avatares políticos, sociales y culturales del país, experimenta dos fases diferenciadas. En un primer periodo (1976-1982), se trabaja sobre la idea de la conciliación y se ponen las bases de la cooperación entre el cine y la industria televisiva (de hecho, el Ministerio de Cultura, del que depende el Ente RTVE). En un segundo periodo, más extenso (1983-1995), se amplían los compromisos con la industria cinematográfica y se desarrollan esquemas narrativos relacionados con la recuperación de un tiempo histórico que vuelve a conectarnos con el tren del progreso y la modernidad.

En la primera fase, en una época de crisis económica y fuertes tensiones sociales, el objetivo es conjurar el fantasma de la división civil, poner de manifiesto el peligro y el drama de los enfrentamientos de antaño frente a las ventajas que ofrece la política del consenso en libertad. Este objetivo se lleva a cabo vinculando los procesos de identidad de la sociedad española con historias descarnadas que se ambientan en nuestro turbulento siglo XIX, desde la Guerra de la Independencia (*Curro Jiménez* [1976], *La máscara negra* [1981], *Los desastres de la guerra* [1982]), hasta la monarquía alfonsina (*La barraca* [1976], *Cañas y barro* [1978], *Fortunata y Jacinta* [1980]). Historias que nos hablan de la entereza y la dignidad del pueblo sometido, al tiempo que denuncian el callejón sin salida al que conducen las posiciones absolutistas, intolerantes o férreamente conservadoras.

A partir de 1982 la televisión pública emprende un nuevo rumbo en la producción de ficciones históricas. No se trata ahora de ajustar cuentas con un pasado más o menos remoto, sino de recuperar las esencias de esa época brillante y cargada de sueños de modernidad que es el primer tercio del siglo XX, oscurecida por el terror y la mediocridad del franquismo. Este nuevo universo identitario se articula alrededor de series que ya se inspiran en otro

3 Manuel Palacio, "La historia en la televisión", *Cuadernos de la Academia*, nº 6, 1999, y "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión", *Cuadernos de la Academia*, nsº 11-12, 2002.

tiempo histórico, como *Los gozos y las sombras* (1982), *La plaza del diamante* (1982), *Crónica del alba* (1983), *El balcón abierto* (1984), *Veraneantes* (1984), *Vida privada* (1987), *Vísperas* (1987), *La forja de un rebelde* (1988), *El olivar de Atocha* (1989) o *Los jinetes del alba* (1990). Es en este periodo de la etapa clásica de las adaptaciones literarias en el que Bardem se incorpora a la producción televisiva, con la convicción de que se encuentra ante un escenario que le permite realizar productos de calidad con los que expresar ideas sociales y temas culturales que le son muy cercanos.

Juan Antonio Bardem, autor televisivo

Es bien sabido que los rituales de producción, exhibición y recepción de las ficciones televisivas tienen muy poco en común con el de las ficciones cinematográficas, y que, por tanto, ni pueden compartirse los mismos criterios interpretativos, ni pueden trasladarse de manera literal las mismas herramientas analísticas. Dicho lo previo, es de justicia recuperar la figura de Juan Antonio Bardem como la de un autor televisivo; un auténtico 'teleasta', podríamos decir, si el término tuviese verdadera circulación en nuestros lares. Y ello pese a que no se suele incluir a Bardem en la nómina de los teleastas españoles; es decir, entre aquellos realizadores que han ajustado con vigor la dialéctica entre el funcionamiento del conjunto de la serie y la de cada uno de los episodios, y cuyo trabajo televisivo ha permeabilizado en la memoria histórica televisiva, al margen de que muchos de los que adscribimos a la nómina de teleastas también posean una acreditada carrera cinematográfica (como Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach, Antonio Mercero, Mario Camus o el malogrado Claudio Guerín).

Lo cierto es que el trabajo de Bardem para televisión ha cosechado un merecido reconocimiento. No defrauda en su debut con *Jarabo*, tal vez el más recordado de la serie *La huella del crimen*, junto a *El crimen del capitán Sánchez* de Vicente Aranda, protagonizado por Victoria Abril, un indiscutible "gancho" para la audiencia del momento. El episodio dirigido por Bardem obtiene un más que notable 7,5 en el índice de aceptación de programas, un sistema que medía la satisfacción del público antes de la llegada de los audímetros (la semana de su emisión, el índice medio de TVE1 se situó en un 6,9). *Jarabo* ocuparía el octavo lugar en la lista de la semana de los programas de mayor acogida –el mejor puesto de las entregas de la serie– y el tercero entre las emisiones de ficción. En la misma línea, *Lorca, la muerte de un poeta* recibe la bendición de los críticos, tanto en la prensa española como en su participación en concursos internacionales (fue Premio de la Crítica en la 28° edición del Festival de Montecarlo, en la categoría de programas de ficción); y otro tanto podría decirse de su meritoria *El joven Picasso*, que conquista la Medalla de oro del Festival de Nueva York de 1994, en la categoría de mini-series.

Haciéndonos eco de la filmografía televisiva de Bardem, podemos distinguir en primer término su trabajo para el modelo de "serie". Con independencia de su número de episodios, los capítulos de cada "serie" poseen una clausura narrativa, tal y como ocurre en el episodio *Jarabo* dirigido por Bardem para *La huella del crimen*. Las series, muy características de los sistemas de producción de la televisión norteamericana, unifican la experiencia del

espectador a partir de elementos comunes que encontramos en todos los capítulos, como los protagonistas (detectives, médicos mafiosos o chicas de Nueva York) o la propia temática desarrollada (sucesos paranormales, relatos eróticos, crímenes de la historia de España).

Por otro lado, Bardem se introduce en la dinámica de otro tipo de ficción, los seriales y mini series, con una gran tradición en las televisiones europeas. En esta tipología, la narración se divide en episodios, cada uno de los cuales posee un final narrativo abierto, de tal modo que el relato completo se clausura únicamente al término de la obra. Además, parece obvio añadir que los seriales y las miniseries necesitan articular una dialéctica entre la productividad narrativa del conjunto y la de cada uno de los capítulos individuales. Frecuentemente, en la contemporaneidad, las mini series constan de dos o tres entregas de una hora de duración, y los seriales entre cuatro y seis capítulos. Tanto *Lorca, muerte de un poeta* como *El Joven Picasso* deben incluirse en esta categoría de ficción televisiva.

Si se atiende a los pormenores del cine que Juan Antonio Bardem realiza para televisión, desde un punto de vista formal, puede apreciarse la flexibilidad con la que el autor se adapta a las características del relato televisivo formuladas por Ellis, básicamente en lo que se refiere a los principios de fragmentación y de ruptura del nexo causal[4]. La narración televisiva no puede prescindir de la manera en que se presentan los programas en la institución televisiva: unos fragmentos audiovisuales suceden a otros (en la mayor parte de las ocasiones, activados por los mismos televidentes con el mando a distancia, en otras, por las mismas cadenas de televisión, como cuando emiten programas de reciclaje o sueltan los bloques publicitarios y todo tipo de cortes de la emisión). El espectador televisivo ve esos segmentos de una manera desatendida, por lo que la estructura de las ficciones se articula aquí a partir de fragmentos narrativamente autosuficientes, adaptándose al carácter desordenado y fragmentario del consumo. En general, esta es la base que rige el relato en las series de Bardem, a menudo segmentadas por el encadenamiento de materiales de archivo, reconstrucciones de situaciones y ambientes históricos y de pequeñas píldoras biográficas (entre cinco y diez minutos de duración) que dibujan a los personajes a través de la acción o del diálogo.

Como señala Ellis, es difícil encontrar en las ficciones televisivas la normal causalidad narrativa que gobierna los recursos empleados en las historias de los relatos cinematográficos. En televisión la narración es repetitiva y dispersa; extensiva más que causal, y desde luego el problema de la clausura del relato no se convierte en el epicentro de toda la acción. De hecho, en *Lorca, la muerte de un poeta*, Bardem se permite uno de sus habituales recursos formalistas a partir del trabajo sobre la secuencia que da fin a toda la obra. En cada capítulo, el final se convierte en principio –a modo de carátula– y en aglutinante del posterior desarrollo de los acontecimientos, de manera que la ruptura de la causalidad juega en este caso a favor de la tensión narrativa del relato. Una tensión que se incrementa capítulo a capítulo, por otra parte, hasta llegar al climax del episodio final, en el que la historia progresa de manera espectacular y dramática sin interrupciones.

Por último, no es infrecuente, sino más bien habitual, que en la televisión nos encontremos con tiempos muertos en los que la acción se detiene en una suerte de pausa. En este

4 John Ellis, *Visible Fictions. Cinema. Televisión. Video*. Routledge, 1980.

sentido, la elipsis carece de la importancia que posee en el cine, de manera que muchos de los eventos que aparecen en las ficciones televisivas se realizan casi en tiempo real, sobre todo en el desarrollo de las conversaciones, una característica canónica que también puede observarse con claridad en los trabajos biográficos del Bardem televisivo. La historia del hábil interrogatorio de Jarabo en los calabozos de la Dirección General de Seguridad, la conversación entre Lorca y Rivas Cheriff en un prostíbulo del barrio chino de Barcelona, en el que el poeta habla sobre la homosexualidad, o el encuentro entre Pío Baroja y el joven Picasso en la madrileña panadería de la familia del novelista podrían citarse como ejemplos destacados.

Como los más sólidos teleastas, además, Bardem trasmite en sus tres obras televisivas esa idea tan querida por la institución, que presupone que el televidente no se encuentra viendo una historia, sino una crónica verdadera. A partir de sus ensayos previos en *Siete días de enero* y *La advertencia,* el punto de partida es el apoyo de expertos en la materia y sobre todo de un concienzudo trabajo de investigación sobre fuentes y testimonios directos. En el estilo inicial, se recurre a actores desconocidos para los papeles protagonistas (el protagonismo del personaje se impone al protagonismo del actor) y se hibridan imágenes documentales con fragmentos dramáticos, pero el posterior ajuste televisivo va más allá, puesto que se pulen los contrastes y se consigue un efecto más fluido, dinámico e integrador. La evolución es evidente si se compara el rigor documental de *Siete días de enero* o *La advertencia* –que se construye alrededor del testimonio sonoro de las intervenciones de Dimitrov en el juicio por el incendio del Reichstag– con la hábil articulación de secuencias de ficción que se desgranan en *El joven Picasso*.

En primera instancia, el ejercicio de estilo pasa del sobrio inserto de imágenes documentales a la barroca composición de mosaicos más complejos, como el que tiene lugar en el capítulo cuarto de *Lorca la muerte de un poeta*, en el que la reconstrucción del viaje del poeta granadino a los Estados Unidos es resuelta con distintas figuras: piezas de falso documental en blanco y negro, un metafórico paseo de Lorca por el Manhatan actual, y una síntesis de las experiencias vividas que se rememoran de viva voz sobre piezas de materiales documentales verídicos; imágenes que a su vez desfilan por la imagen recreada de un Lorca (Nickolas Grace) que avanza su *Poeta en Nueva York* en un café de estación de tren de provincias, en una efímera pausa de su gira con recitales y conferencias por toda España. En el último capítulo de *Lorca, la muerte de un poeta* y en la entrega completa de *El joven Picasso*, no obstante, Bardem decide prescindir casi por completo de los materiales de archivo. En plena madurez de su estilo opta por reconstruir el telón de fondo histórico con rodajes en escenarios naturales (Granada, París) y magníficos decorados construidos al efecto (Moulin Rouge, Els Quatre Gats).

Jarabo, Lorca, Picasso: biografía y ficción histórica en el contexto televisivo

Desde el punto de vista de los contenidos, como decíamos, también los arquetipos del cine de Bardem van a amoldarse a las condiciones del proyecto ideológico-educativo puesto en marcha por los responsables políticos de la televisión en España. O dicho de otro modo:

las obras televisivas de Bardem, tal como busca la institución, proponen modelos de lo real y reorganizan de modo simbólico la cotidianidad. Y lo hacen a través de modelos significativamente distintos a los que caracterizan a su último cine. En parte por el avance de los tiempos y por la modificación de los escenarios sociales y políticos (es difícil seguir afirmando que en la España de la "movida" "nunca pasa nada"), en parte porque la institución televisiva impone sus propias vías de divulgación ideológica.

El estilo cinematográfico basado en el drama histórico que había desarrollado Juan Antonio Bardem en sus últimos años encuentra en el panorama televisivo un terreno abonado para el cambio. En efecto, como contrapunto a la mirada hacia un presente paralizante, aterrador y desgarrado –*Siete días de enero*–, o a la fría mirada hacia un pasado monumental, sombrío, que rescata actitudes políticas en incontestable retroceso –el pasado que se evoca en *La advertencia*–, la televisión pública de la recién estrenada democracia española trabajaba en la vertebración simbólica del futuro, de un futuro cargado de ilusiones y de esperanzas colectivas. Un desafío de lo más atrayente para el tipo de cine pedagógico en el que aún confía Bardem, y en el que se embarca a través del proyecto de *La huella del crimen*.

Tras la primera victoria electoral del Partido Socialista, la primera serie aprobada por TVE fue *La huella del crimen*, unos relatos de crónica negra y sucesos ideados por Pedro Costa Musté, que llegó a afirmar que su proyecto era "un programa clave del cambio"[5]. El deseo institucional de contar con profesionales que habían tenido poco contacto anterior con el medio, además de la firme voluntad de crear un cambio de imaginario televisivo, pueden ser las dos lecturas o razones de ser de la nueva producción. Pedro Costa planificó seis capítulos englobando un crimen en cada uno, todos ellos ocurridos en distintos momentos de la reciente historia de España, entre finales del XIX y mediados del XX. No en balde, Costa era en aquel entonces cronista de sucesos, pero aportaba una visión de izquierdas que encajaba con la necesidad de transmitir la imagen del cambio en el medio. Al margen de su cariz social y político, más que evidente, no hay que olvidar que la serie también aportaba un innovador y atractivo giro en el tratamiento del trasfondo sexual de la mayor parte de los crímenes revisados.

Costa contrató guionistas solventes, como Álvaro del Amo o Manuel Marinero, y cumpliendo con el requisito de incluir nuevos creadores, encargó los capítulos a Pedro Olea (*El caso de la envenenadora de Valencia*, emitido el 12 de abril de 1985), Vicente Aranda (*El crímen del capitán Sanchez*, emitido el 19 de abril de 1985), Ricardo Franco (*El caso del cadáver descuartizado*, emitido el tres de mayo de 1985), Juan Antonio Bardem (*Jarabo*, emitido 10 de mayo de 1985), y Angelino Fons (*El crimen de la calle Fuencarral*, emitido el 17 de mayo de 1985). En algunas entrevistas publicadas en aquel periodo, Pedro Costa subraya que la producción de cada entrega de la primera temporada de *La huella del crimen* cuenta con un presupuesto de unos veinticinco o treinta millones de pesetas, para tres semanas de rodaje en 16mm. El presupuesto total de la serie llegaría a la nada despreciable cifra por aquel entonces de ciento noventa millones de pesetas (*Tele Radio*, nº 1.420, 18/24-3-1985). *Jarabo* se vio por primera vez en público en la clausura del Festival cinematográfico de

5 *Tele Radio*, nº 1420, 18/24-3-1985. En el mismo sentido ("¿La serie del 'cambio'?"), titularía su crónica de presentación del proyecto José Ramón Pérez Ornia, crítico por aquel entonces de *El País*. *El País*, 31-03-1985.

Huelva, y su guión está firmado por Alfredo Mañas y el mismo Bardem, sobre la base de los sumarios del caso judicial.

No cabe duda de que el episodio de *La huella del crimen* supone la inmersión de Juan Antonio Bardem en el contexto pedagógico que marcan las producciones de ficción televisiva de la época. Por un lado, se organiza para transmitir una visión social de la historia conforme al *leiv motiv* de la serie, tal y como se anuncia en la presentación de cada capítulo: "La historia de un país es también la historia de sus crímenes. De aquellos crímenes que dejan huella". En este caso, el de *Jarabo*, se trata de denunciar la atmósfera negra de la postguerra, la corrupción moral de los sectores sociales beneficiados por el triunfo de la dictadura, y la prepotencia de clase que se impone a la sociedad española durante el franquismo. Pero por otro lado, a partir de este diseño general, hay elementos que nos indican la voluntad de superar ese periodo, de establecer un espacio neutral, desde el que poder entender el futuro colectivo de los españoles.

Dos ejemplos. En primer término, la ya citada escena del interrogatorio, en la que la visión de la brutal represión política no empaña la consideración de la profesionalidad de la policía de homicidios. Como representantes de una incipiente clase media, aparecen ciertos estamentos del aparato burocrático del estado que son capaces de establecer distancia crítica con respecto a la moral de la casta y del privilegio que eran propios del falangismo y el autoritarismo en la inmediata posguerra. En segundo lugar, un *travelling* recorre el patio del exclusivo colegio El Pilar de Madrid. Las imágenes nos enseñan la formación de unos escolares mientras una voz en off lee los apellidos de esos jóvenes. Comprobamos que se mezclan sin pudor los hijos o familiares de algunos de los más recalcitrantes franquistas con otros, como el mismo Bardem, luchador por la restauración del régimen democrático. No podía describirse de una manera más simple la política de la transición democrática o de la reconciliación nacional.

Tras la experiencia de *Jarabo*, Bardem abordaría el mito de García Lorca, una figura que por aquel entonces no era inédita en la televisión de los ochenta. El 18 de diciembre de 1984 se emite *El balcón abierto (Homenaje a Federico García Lorca)*, una *tvmovie* de una hora y media de duración dirigida por Jaime Camino, con guión de José María Caballero Bonald. *El balcón abierto* no es ficción ni documental, sino una especie de escenificación poética del mundo lorquiano, y puede ser leída como un primer acercamiento a la figura del poeta como expresión simbólica de los anhelos del partido socialista en la segunda mitad de los años ochenta, dirigida a los horarios televisivos nocturnos. En *Tele Radio*, órgano oficial como se sabe de TVE, pudo entonces leerse: "Fede rico, más que un mártir; su condición de gran mártir de la República ha ocultado su hermosa vida"[6]. La prueba resultó positiva (ganaría un premio en el festival de programas de Río de Janeiro), y los dirigentes de TVE se convencieron de la necesidad de impulsar una gran producción sobre la biografía del poeta.

La figura de Lorca es estratégica porque tiene la virtud de impulsar la convergencia de muchos de los dispersos mitos de nuestro progresismo político. Desde el propio momento de su asesinato, Federico García Lorca se convierte en un mártir de la incipiente voluntad

6 *Tele Radio*, 17/23-12-1984.

democrática republicana. Como tal es presentada su imagen en el pabellón de España en la Exposición Universal de París, en 1937, junto al monumental Guernica, y bajo este signo se agiganta su mito entre los círculos antifranquistas del exilio y del interior del país. Con el regreso de la democracia, los homenajes de toda índole se multiplican y son continuos, desde los ámbitos más populares hasta los relacionados con la alta cultura. En este sentido, la publicación de la minuciosa biografía de Ian Gibson, en 1985, y la emisión dos años más tarde de la serie *Lorca, la muerte de un poeta* (con un presupuesto de partida de 400 millones de pesetas) suponían la culminación de todo una ciclo en la producción de referentes simbólicos en la reciente historia cultural española.

Mientras en la primera etapa de la transición el imaginario de la convivencia tiende a vincularse alrededor del talante liberal que rezuma la obra y la biografía de Francisco de Goya, destacada sobre un fondo negro de disparates y desastres, la figura de Lorca formaliza el encuentro con un nuevo modelo de identidad. Un modelo asociado al recuerdo de la guerra civil como estímulo para la superación de antiguos tabúes y a los deseos de retomar lo que Mainer denomina como la "Edad de plata", el camino marcado por la presencia de un reducido pero activo núcleo de liberalismo político, cuyos resultados se harían patentes en el terreno de la ciencia, la educación, el arte y la cultura españolas en el primer tercio del siglo XX.

No es casual que Haro Tecglen aborde su comentario sobre la serie desde el concepto de "Paraíso perdido". "Lo conseguido en este conjunto", escribe el crítico de televisión de *El País*, "es que se pueda tener una visión muy clara y muy visible de lo que fue el movimiento cultural español en los diez o veinte años precedentes a nuestra guerra, y que se pueda sentir la angustia de lo que fue el corte atroz de esas generaciones por una guerra que no sólo provocó su muerte y dispersiones, sino que decretó el vacío en torno a esa cultura a la que consideraron peligrosa y antiespañola: aquí también se ve la hondura, la entraña española de cada una de sus creaciones. El paraíso perdido"[7].

En realidad, una de las premisas del conjunto de las ficciones televisivas que sustentan este nuevo paradigma es su inclinación por los planteamientos esquemáticos e idealistas, tanto en la presentación de los personajes y en la unidad de las ilusiones republicanas como en el intento por perfilar el difuso retrato de la España conservadora que dio su apoyo al sangriento golpe de estado militar. Algo que sobre o relacionado con Lorca ya se había apuntado en series como el *El balcón abierto* o *Mariana Pineda* (1984), y que sigue siendo evidente en el dibujo de los personajes que desfilan por el guión de Bardem, a pesar de la aparente cercanía de las investigaciones de Gibson (un guión en el que las intrigas y los duros enfrentamientos personales e ideológicos casi siempre quedan al margen).

El García Lorca de las ficciones televisivas, en cualquier caso, como metáfora de la España vitalista, genial y emprendedora que pudo haber sido y no fue, pero que puede volver a ser. Todo ello en un contexto de asumida pluralidad ideológica en el que pierden sentido los conceptos de revanchismo e intolerancia. Bardem nos muestra a un poeta al que se le asesina "por juntarse" con masones y comunistas y con la aquiescencia de la Iglesia, al tiem-

7 *El País*, 12-12-1987.

po que presenta con evidente respeto las contradicciones de la familia Rosales y destaca la voluntad de confesarse del genio granadino, en los momentos previos al traslado al barranco de Víznar. La denuncia, así pues, aparejada a la voluntad de reconciliación y de consenso, la única salida posible para la recuperación de aquel tiempo de esplendor liberal –en el que caben los elegantes salones de los Morla Lynch y las manifestaciones de izquierdas–, que representaba como nadie Federico.

Tan evidente es la voluntad de transmitir el discurso de la vitalidad liberal/lorquiana que Bardem contrapone en la presentación de cada episodio de su serie la frase "Lo que más me importa es vivir", pronunciada por García Lorca en junio de 1936, a la secuencia dramatizada del asesinato, a la presencia obsesiva y paralizante de la muerte –sobre los disparos de un pelotón de fusilamiento se congelan las imágenes–. De este modo, cada noche, Bardem obliga a los espectadores a establecer una reflexión preliminar sobre el retroceso que implica la victoria militar y la posterior represión de Franco en la historia de España.

Cinco años más tarde, la serie *El joven Picasso* también participa en la construcción de las señas de identidad relacionadas con la modernidad española, aunque desde una perspectiva distinta. En primer lugar, porque la propia sociedad ha cambiado. Con el desarrollo de las autonomías, la irreversible convergencia hacia los patrones económicos de la Unión Europea y la inminente celebración de dos macroeventos en el horizonte cotidiano –los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla–, no es extraño pensar que los referentes ideológicos y culturales de los ochenta han de experimentar transformaciones de gran calado. El interés por la imagen del pasado histórico interrumpido, poco a poco, da paso a la recuperación de lo moderno desde la festiva y descentralizada atalaya de la postmodernidad.

En segundo término, hay que tener en cuenta las transformaciones que se producen en la estructura de nuestro modelo televisivo, coincidentes con los procesos de desregulación que ponen en marcha países como Gran Bretaña, Francia o Italia. En los albores de la década de los noventa tiene lugar la agrupación federativa de las cadenas autonómicas en la FORTA y la aparición de tres canales privados (uno de ellos de abono), lo que de hecho supone la quiebra del monopolio público y la aparición de un régimen de competencia que tendrá hondas repercusiones en la manera de entender la televisión como plataforma para el desarrollo de proyectos institucionales de pedagogía ideológica y cultural.

Por lo que toca a Televisión Española, el descenso de los ingresos publicitarios y la creciente necesidad de controlar la expansión del déficit, entre otros motivos, desembocan en un cambio radical de planteamientos respecto a la colaboración que el Ente había mantenido con la industria cinematográfica. Los antiguos proyectos comienzan a tener demasiados problemas para salir adelante, y finalmente se decide orientar la inversión destinada al mundo del cine por otros caminos, mientras que las ficciones clásicas pasan a ocupar un lugar muy secundario en las estrategias generales de la programación.

En este periodo de cambios, en el que las grandes series de ficción dejan paso a la producción esporádica de mini-series, la recién constituida FORTA decide apostar por una mirada a la España culturalmente activa, heterogénea y plural de principios del siglo XX, por la reivindicación de la España modernista que reacciona ante la debacle de 1898 para ofrecer

al mundo figuras de la talla de Picasso. El centro de atención de la trama es la emergencia del genio artístico. Y como telón de fondo se retratan el desaire y la incomprensión de la más rancia burguesía española (representada por el tío Salvador), el anquilosamiento intelectual de sus maestros más cercanos (su padre, la intelectualidad castellana), y la desorientación de sus compañeros de profesión y de bohemia (el círculo de los pintores modernistas catalanes que le abren el camino hacia París).

El nombre de Picasso, en definitiva, como metáfora de la trayectoria de una sociedad que se nutre de distintas influencias culturales –la que dará origen a la España de las autonomías contemporánea– , y es capaz de proyectarse con entusiasmo hasta el auténtico epicentro de la vanguardia universal. *El joven Picasso*, con guión de Bardem y el crítico de arte Enrique García Herraiz, cuenta con un presupuesto de 700 millones de pesetas. Tras cuatro años de preparación y cinco meses de rodaje en Madrid, Barcelona, Málaga, A Coruña y París, la serie protagonizada por Tony Zenet y Sara Ashton, prácticamente desconocidos para el público español, se estrena en Canal Sur la noche del sábado 27 de febrero de 1993, coincidiendo, muy significativamente, con el día de Andalucía.

El trabajo sobre las figuras de García Lorca y Picasso, en suma, imprimiría un gran giro en los planteamientos narrativos de Bardem. Antes que por una visión cerrada sobre la crítica al franquismo, la desmovilización o la apatía política, rasgos inequívocos de su último cine social, la apuesta de su etapa televisiva pasa por actualizar los antiguos modelos de modernidad y de progreso que cristalizan en tiempos de la II República. Arquetipos positivos, que la socialdemocracia española en el gobierno había asumido como guía identitaria (y también el mismo PCE; no hay que olvidar de qué manera se recogen en el capítulo quinto de la serie las manifestaciones revolucionarias del último Lorca). La opinión de Juan Antonio Bardem ante los resultados efectivos de este proyecto ideológico quedaría patente con su postrer regreso al cine, en el amargo guión de *Resultado final* (1997).

6ª. PARTE

AJUSTANDO CUENTAS

LA HISTORIA COMO MELODRAMA
Resultado final (1996)

Juan Miguel Company Ramón
(Universidad de Valencia)

Francisco Javier Gómez Tarín
(Universidad Jaume I. Castellón)

I

Desde su estreno, el último largometraje de Juan Antonio Bardem fue tildado por la crítica de sumario panfleto contra el PSOE sin interés alguno salvo, quizá, el muy anecdótico de haber sido vehículo de la presentación como actriz de Mar Flores, reputada modelo de alta costura, muy conocida entonces por sus apariciones en la prensa rosa y los programas televisivos de cotilleos galantes. Nuestro objetivo principal en este texto será no tanto desmentir la muy evidente condición de libelo que el film ostenta como destacar, matizándolos, algunos de sus aspectos más operativos, notables (precisamente) por insertarse, de forma funcional, en su discurso panfletario.

Resultado final se fragua en la asociación de Uninci, S.L., la productora de Bardem, con Enrique Herreros, cuyos buenos oficios en Los Ángeles dieron como fruto un contrato de distribución de la United International Pictures, otro de venta de derechos de antena a TVE y otro más, de similares características, con Canal Plus. A la vista de tales contratos, el Instituto de Crédito Oficial suministró el dinero necesario para iniciar el rodaje[1]. Merced a la capacidad de maniobra de Herreros en Hollywood se podía acceder a Gwyneth Paltrow, que habla un perfecto castellano, para encarnar a la protagonista y sólo el éxito de *Emma* (Douglas McGrath, 1996) -con la subsiguiente alza del caché profesional de la actriz- hizo que su candidatura fuera desestimada a favor de la de Mar Flores.

Con la historia de una mujer que se engalana y maquilla ante el espejo para ir a recoger el resultado final de la biopsia de un posible cáncer de útero, Bardem "...pretendía recuperar algo de nuestra memoria histórica, que con toda la peor intención del mundo han pretendido borrar -unos más y otros menos- los sucesivos gobiernos de la transición

1. Datos suministrados por el propio realizador en *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona, Ediciones B, 2002. Su amistad con Enrique Herreros venía de muy antiguo y, en homenaje a la misma, el padre del productor –el humorista y dibujante de *La Codorniz* del mismo nombre– fallecido en 1977, año clave de la transición política, comparte la dedicatoria del film junto con los progenitores del cineasta.

española hasta nuestros días, hasta hoy"[2]. Conviene detenerse en esa imagen narcisista de mujer que recrea su hermosura en el espejo cuya reiteración constituye un modelo reducido del film en su totalidad (prescindimos aquí del valor metafórico del personaje, por otra parte evidente, que nos llevaría a planteamientos que no hacen al caso), puesto que todo su recuerdo tiene lugar a lo largo de un "tiempo suspendido" –salvo el inicio y el desenlace– en el que la operación que lleva a cabo es la de colocarse una máscara: se baña, se maquilla, se viste.

El primer flash-back articula dos imágenes virtuales de María José: la correspondiente a su infancia, tras la primera menstruación mientras su madre la bañaba, y la actual, del uno de marzo de 1996, contemplándose absorta. La frase de la madre en el pasado compara el hecho de ser mujer con la posesión de un tesoro ("Eres una mujer... un tesoro") objeto de la depredación masculina ("Todos los hombres van a querer hacerse con él"). El paso, por corte directo, de una imagen vítrea a otra pone en juego tanto la maduración de la belleza de María José como el funesto destino de la misma. La entrada de Eduardo, su marido -con el que ya no comparte el lecho conyugal- introduce, de forma harto abrupta, el significante de corrupción: en el hondo secreto de su carne, María José ha sido inoculada con las deletéreas miasmas en las que navega su marido cuyos negocios se traman en las cloacas del Poder (por supuesto socialista). Las alusiones al Presidente y las cenas en "La bodeguilla" tienen esa rápida legibilidad informativa, propias del panfleto -del libelo que da nombres y detalla circunstancias- y, en boca del indeseable personaje (Sergi Mateu compone un villano muy aceptable), desacreditado como prepotente y repulsivo machista con una de sus primeras frases ("Durmiendo juntos te he dado gusto muchas veces") provocan el absoluto rechazo del espectador.

II

Algo más acá de la infancia sorprendida por un accidente biológico (la menstruación, mostrada sobre la imagen en panorámica ascendente hacia un sexo púber, nítido y sin vello) se ubica discursivamente en el film el reducto de una cierta pureza: en las luchas obreras y estudiantiles contra los últimos coletazos del franquismo que precedieron a la desaparición física del dictador. El segundo flash-back del film ("Madrid. Ciudad Universitaria, otoño de 1975") pone en escena a un juvenil Eduardo que, como profesor titular de Historia Contemporánea, se niega a firmar un manifiesto de protesta por no comprometer su futuro académico, actitud que le es afeada por su ayudante y otros dos compañeros. El "mojarse" en la lucha, dicen "... se queda para la infantería, para los de a pie, para esos que están ahí fuera". Las alusiones al Partido (por antonomasia) no dejan lugar a dudas de la militancia comunista, tan firme en unos como indecisa y cobarde en el otro[3]. Y la evocación del pasado se tiñe de cierta coloración melancólica: profesores y estudiantes utilizan una sesión de cine-club como posible coartada que justifique

2. J.A. Bardem: Op. Cit., p.363.

3. No resulta extraño que esta voz de la conciencia obrera se llame Juan. Es el último avatar bardemiano de personajes con ese nombre que pueblan su filmografía y, en este caso, el hecho de llevar el mismo apellido materno del cineasta (Muñoz) le confiere ciertas connotaciones autobiográficas.

'Muerte de un ciclista' (1955)

su clandestina asamblea ante la más que probable irrupción de la policía armada; la película que, teóricamente, están viendo es una copia en 16 milímetros de *Muerte de un ciclista*. Dice Juan, el ayudante de Eduardo: "Es de Juan Antonio Bardem, me la ha dejado él". "¡Una antigualla!", exclama, despectiva, una estudiante. Llama la atención esa capacidad del cineasta para referirse -a su obra y a él mismo- como un fragmento del pasado susceptible de ser cuestionado, distanciándose tanto del guiño de complicidad como del pastiche a la moda postmoderna[4]. La referencia al cine de Hollywood es un lugar común: *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), película con la que se inicia el idilio entre Carlos y María José. El politizado cineasta no verá, empero, en Rick al héroe sacrificado, capaz de sublimar en la renuncia sus sentimientos amorosos hacia Ilsa, sino al traficante de armas para la Segunda República en la guerra civil española.

Esa pureza hecha de amores sentenciados por el tiempo y luchas antifranquistas es lo que vuelve para amueblar la espera de la protagonista mientras escucha *Unforgettable*, de Irving Gordon y *As Time Goes By*, la canción del negro Sam en *Casablanca*. El fluido eslabonamiento de los flash-backs supone una muy coherente puesta en escena del imaginario de María José y compone, en filigrana, una frase asimilable a las letras de ambas canciones: "Inolvidable es el tiempo que pasó". Inolvidable, sí, aunque las connotaciones históricas y sentimentales de cada

4. Otra cita autorreferencial se encuentra en la parte final del film, cuando Carlos grita: "¡A la felicidad por la electrónica!". Y añade, a continuación, la correspondiente referencia cinéfila: "Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz*, mil novecientos cincuenta y uno".

momento sean muy diferentes: Carlos besa a María José con el sonido de fondo de la pesada losa de granito deslizándose sobre la sepultura de Franco en el Valle de los Caídos, coincidiendo así la retransmisión televisiva del entierro del Dictador con cierto libre uso de los cuerpos de los amantes; relinchos de caballos en la finca de un millonario amigo de la "gente guapa" del PSOE tras la manifestación anti-OTAN del quince de noviembre de 1981 acogerán, en cambio, las primeras efusiones amorosas de la protagonista con Eduardo, su futuro marido.

III

Los altibajos de la relación de pareja se corresponden, en paralelo, con los acontecimientos históricos. De esta suerte, la ruptura Carlos / María José aparece vinculada al resultado electoral de 1977, donde el PCE obtuvo sólo veinte diputados frente a los ciento dieciocho del PSOE. La noche de bodas de Eduardo y María José coincide con las elecciones de 1982 que dieron la mayoría absoluta al PSOE con ciento noventa y cuatro escaños. Y es Eduardo quien se lleva "el tesoro" de María José, como vaticinara su madre ante la derramada sangre menstrual: si con Carlos había practicado únicamente el coito anal, era porque reservaba el disfrute de su virginidad en el tálamo nupcial al esposo[5]. La tórrida noche de bodas, Bardem la muestra con un curioso r egistro paródico, infrecuente en su cine: la rosa (¿hace falta decir que es el emblema del PSOE?) en la almohada y una penetración / eyaculación vaginal montada, por corte directo, con una botella de champán vertiendo el espumoso líquido en una copa que enlaza con el presente de María José. La metáfora es digna del Russ Meyer de *Supervixens* (1975).

Para la protagonista su relación con Carlos es la que se establece con un *cuerpo de goce* que él hace extensivo al partido en el que milita porque el PCE es "...lo prohibido, lo ilegal, lo que cada ser humano necesita": una definición muy próxima a la que Georges Bataille diera sobre el erotismo como práctica transgresora. En este contexto, el placer que María José experimenta en brazos de Eduardo sería, en términos freudo-lacanianos, un *gradiente de goce*, un elemento regulador del mismo y que lo hace soportable. El propio Eduardo explicitará muy bien cuál es su sentido del triunfo - el del *gangster* interpretado por James Cagney en *White Heat* ("Al rojo vivo", Raoul Walsh, 1949) y que, metralleta en mano, grita: "¡Mírame, mamá, estoy en la cima del mundo!"- y sus deseos de que ese triunfo no se vuelva en contra suya.[6]

IV

"Beso y hago películas", dice Carlos momentos antes de serle comunicada la matanza de los abogados laboralistas de Atocha. Tal ideario -que el personaje retoma de una frase del escritor

5. A este propósito, Carlos hará un comentario de dudoso gusto en el desenlace del film cuando María José le informe que el resultado de la biopsia ha dado el diagnóstico de un cáncer de útero: "¡Un lugar prohibido para mí!"

6. Recordemos que esas eran las últimas palabras del *gangster* en el film, poco antes de que estallara el depósito de gasolina que estaba a su lado. La decadencia moral de Eduardo se expresa en el film a través de una escena orgiástica de prostitutas y cocaína donde (por cierto) una de las oficiantes es la aún no telegénica ni siliconada Yola Berrocal.

fascista Agustín de Foxá- en donde se aúnan deseo y conocimiento es lo que toma cuerpo sustancial en el discurso ético del film. El final, deliberadamente abierto y en el que vuelve a citarse la clausura de *Casablanca*, interroga al espectador en la antevíspera de las elecciones del 96 que dieron el triunfo al PP. Al margen de otro tipo de consideraciones, el desenlace de *Resultado final* plantea "la continuación de una gran amistad" entre Carlos y María José que, una vez más, camina en paralelo a los acontecimientos históricos (el rostro decepcionado de Carlos y su pregunta "¿Resultado final?", refiriéndose a las elecciones en ciernes –que perdería el PSOE-, son una auténtica interpelación al espectador). Si en el film de Curtiz de 1943, esa amistad naciente implicaba el enrolamiento de Rick y el Capitán Renault en las filas de la Resistencia, en el de Juan Antonio Bardem puede suponer algo tan desusado como la construcción de un auténtico punto de vista de izquierdas sobre nuestra historia reciente y actual.

V

Si nuestra apreciación es justa, ¿por qué fue denostada la película desde el primer día de su exhibición?. Indudablemente Bardem habla en el film de sí mismo y quiere edificar una memoria histórica que en 1997 parece haberse perdido por completo (quizás sepultada también bajo la losa que enterró con "ruido" –el "ruido" que quiere escuchar Juan, el comunista- al dictador, como una especie de vampiro que nunca más debería existir); una memoria que se habilita desde la decepción y la desesperanza, pero con una gran lucidez: no hubo transición democrática ni se construyó un país de libertades (el deseo jamás fue cumplido para unos mientras para otros llegó la rapiña, la violación y, finalmente, "la cima del mundo, mamá"). El libelo parece dirigirse por completo a personajes y acciones del PSOE, pero no nos parece que sea así exactamente (el rostro de Carlos al final refleja todo el dolor del más que previsible acceso del PP al poder).

Carlos, comunista que se adapta al cariz de los tiempos (los vídeos de encargo acabarán siendo su forma de sustento), es el personaje que mantiene su ideología (se construye como testigo de la lucha y se transforma por la presión del entorno) y que asegura la trabazón entre las imágenes de archivo y la continuidad del relato: hay que decir que la simbiosis entre las secuencias rodadas por Bardem y las que provienen de las distintas fechas y acontecimientos históricos es, cuando menos, eficaz. Tomar imágenes de archivo e inscribirlas en la ficción adquiere aquí un plus de sensibilidad sobre la reivindicación de la memoria histórica porque los planos cercanos, la sangre en Atocha, las tomas junto a los ataúdes transportados por militantes, forman parte de la ficción en tanto en cuanto constatan que ocurrieron en su día y alguien fue testigo de ello: la persona que portaba una cámara y las filmaba, con riesgo para su seguridad, pero también con una fe inquebrantable en la "necesidad" de esa filmación. Era el deseo de una esperanza, ahora perdida.

VI

Quizás, cuando se tacha de panfleto a *Resultado final*, se olvidan los valores que aporta el film como *alter ego* de un testigo directo de la época, el propio Bardem. Y es fácil construir

un discurso que ponga la película contra las cuerdas –no escasean los motivos, sobre todo formales, estrictamente cinematográficos y discursivos–, pero los ataques han equivocado su rumbo porque el film sí se constituye en espejo ante la mirada del espectador, el recuerdo de María José es el recuerdo de todos, la decepción de Carlos es la decepción de todos. La cima del mundo, evidentemente, no existe. Bardem habla –casi recita, uno de los problemas empalagosos de sus excesos literarios– como lo hace Michael Moore, alto y claro: no tiene pelos en la lengua para mencionar a los "obreros voladores" que las huestes de Fraga "asesinan" por error al "disparar al aire", menciona a Felipe y otros ilustres psoeístas con nombres y apellidos... y eso molesta, es cierto, pero también –no podemos olvidarlo y creemos que es bueno traerlo a colación– cita con nombres y apellidos a los muertos referenciados en el film, caídos en las manifestaciones a manos de la dictadura en descomposición (¿acaso para algunos esos cadáveres no tienen el mismo valor, cual sucede hoy en Irak?).

Hemos traído a colación a Michael Moore, salvando las evidentes distancias, para poner sobre el tapete el asunto trascendental de fondo: ¿por qué no se deben hacer panfletos? ¿por qué revestirlos de un halo de iniquidad? ¿acaso Bardem o Michael Moore en sus films pretenden una credibilidad ciega en sus planteamientos o esgrimen una voluntad de efecto de verdad incuestionable? No, por cierto. Además, su enunciación es manifiesta, hablan desde un punto de vista que ellos mismos se ocupan bien de definir y subrayar... ¿dónde, pues, está el problema? Pues bien, creemos que ese problema no es otro que el ejercicio de lectura y la falta de capacidad para encajar la ausencia de sutileza. No importa que prefiramos, lógicamente, la sugerencia, pero, sea como sea, habrá que defender el derecho a que otros hablen en una óptica diferente, con unas ideas diferentes, con "sus" verdades diferentes... ¿o lo que resulta insoportable es enfrentarnos, como María José o Carlos en el film, ante imágenes que se transforman en un espejo en el que vemos diluirse los años perdidos en la falsedad o la autocomplacencia?

VII

Y si lo que nos interesa es el cine (no cabe duda de que tal reflexión está implícita, e incluso en ocasiones es explícita, en la película de Bardem), tenemos claramente abiertos dos frentes decisivos: la obligación de rescatar del olvido materiales ilegales o alegales, independientemente de su formato de origen, que fueron realizados en aquellos días por cineastas como el Carlos de *Resultado final*, y la quiebra teórica producida por dos visiones contrapuestas que pueden resumirse en una sola: ¿para qué hacer películas?. Ese "para qué" no sólo tiene como respuesta un objetivo socio-político-cultural, fruto de la lucha antifranquista de los últimos años de la dictadura, que recupera el film, sino que contamina el "por qué" y el "cómo" de los discursos.

Habríamos de situarnos en el momento histórico concreto en que tiene lugar una ruptura generacional, que el franquismo no puede en modo alguno controlar, en el que muchos ciudadanos viven experiencias colectivas muy similares, tales como:

• El nacimiento de una vocación inequívoca orientada hacia las libertades y hacia la democracia, que en muchos casos desemboca en la militancia política y sindical. Los partidos, clandestinos, acogen en su seno un número significativo de jóvenes dispuestos a cambiar el

curso de la historia. Las discrepancias ideológicas se disuelven en la existencia de un enemigo común al que hacer frente.

• La demanda cultural que, no cubierta por el entorno social, obliga a mirar hacia más allá de nuestras fronteras (publicaciones, viajes, intercambios de todo tipo). En este terreno, el cine se constituye en refugio para muchos (aunque manipulados y mal doblados, los materiales americanos llegan con cierta fluidez y el comienzo de las exhibiciones de cine de "arte y ensayo" pretende enmascarar el mal endémico de fondo).

• Fruto del punto anterior, la creciente proliferación de cine-clubs por toda la geografía del país, sobre todo urbana y fundamentalmente con raíces en las Universidades. La Federación de Cine Clubs se constituye, además, en un ente con capacidad para la distribución de películas importadas directamente de otras nacionalidades.

• La relación cada vez mayor entre el asociacionismo cultural y el social. Muchos cine clubs se implantan en asociaciones de vecinos y/o parroquiales.

• La emergencia paulatina, pero siempre creciente, de los movimientos reivindicativos de todo tipo, lo que facilita el conocimiento de luchas obreras y movilizaciones populares que, no informadas en los medios, buscan otras vías de comunicación.

La enumeración podría continuar. Como puede verse, el compromiso social y político va parejo al interés por la cultura (el cine, en particular, en el caso que nos ocupa); por ello, parece razonable estimar que un número considerable de cineastas –o con vocación de llegar a serlo- tomasen las cámaras como aparatos propicios para sustentar la lucha popular. La perspectiva, en un primer momento, sólo pudo ser reivindicativa, y es comprensible que así fuera.

De ahí que no sea tarde para estudiar aquella época[7] con nuevos ojos: 1) porque los

7. Las décadas 60 y 70 supusieron en España una eclosión de productos fílmicos enraizados en la lucha contra la dictadura cuyo estudio no sólo es fundamental para mantener la amarga memoria de una situación de opresión y totalitarismo, sino también para arrojar indirectamente luz sobre el momento presente en que hemos de hablar una vez más, aunque en otros términos, de *resistencia*. La historiografía fílmica ha cometido un error de peso, en nuestro criterio, al ocuparse en sus reflexiones de los materiales que han cruzado la barrera de la "licencia de exhibición"; es decir, al entender como productos cinematográficos única y exclusivamente aquellos que cumplen determinadas condiciones de formato y exhibición pública. Es un fenómeno reconocido que gran parte de los materiales de carácter social rodados en la década de los 60 lo fue en formatos subestándar (16 mm., super 8 mm.) y que, en un porcentaje importante, jamás obtuvieron –ni solicitaron- licencias de exhibición. ¿Niega esto su existencia o importancia en el contexto sociocultural de la sociedad española de la época?

En el 45 Festival de Cine de Bilbao, Zinebi, del año 2003, el espacio *Las brigadas de la luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, ofreció una muestra de 62 títulos (31 cineastas o colectivos diversos). Del catálogo del Festival queremos destacar dos citas que entroncan perfectamente con los conceptos sobre los que aquí reflexionamos:

> "Se produjeron películas *ilegales* (clandestinas) y películas formalmente *legales* pero sometidas a todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas, ministeriales o, incluso, militares. Así, todas las obras a considerar en un ciclo como el que ahora se presenta son, casi sin excepción, ilegales y, por la propia naturaleza del régimen franquista, aparecen simultáneamente, y en idéntico paradigma político, films que testimonian luchas populares y films que se plantean su propósito de ruptura política como ruptura de los modos de representación dominante" (pág. 106)

Y, más adelante, con la firma del Comisario de la Retrospectiva, Julio Pérez Perucha:

> "Iniciado ya a través de preliminares experiencias en 1967, este proteico y apasionante movimiento se desplaza sobre dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba, en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materias referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos "formalistas" para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias" (pág. 110)

materiales, incluso en formatos subestándar, todavía pueden ser rescatados y digitalizados; 2) porque la inmensa mayoría de los protagonistas –equipos de rodaje, cineastas, responsables de partidos políticos en la clandestinidad– siguen vivos en su mayoría, sean cuales sean sus ocupaciones actuales, y pueden arrojar una luz inestimable sobre su experiencia pasada (téngase en mente que la prensa no es válida, habida cuenta la censura y los intereses dominantes de aquellos días).

Pero es que, además, la mirada no-emocional desde la lejanía temporal, permite abordar cuestiones teóricas de un calado esencial:

1. La vigencia o no del término "documental" y la supuesta representación de la realidad, puesto que una gran parte de aquellos materiales, por las prioridades sociopolíticas, obedecieron a modelos habitualmente etiquetados como "documentales". Nuestra hipótesis de partida, siguiendo a Gauthier[8], iría en la línea de plantear un *método de producción documental* antes que admitir la vigencia del término *documental*, que no consideramos permita una distinción eficiente entre los modelos ficcionales[9].

2. Una segunda reflexión teórica debería contribuir a la definitiva destrucción del mito dual forma-contenido. Para ejemplificarla, no sólo habría de partirse del análisis de las producciones audiovisuales de esos años (cuestión que sería válida con cualquier otro tipo de materiales), sino que debería enfrentar las posiciones de los propios cineastas con las directrices políticas emanadas de los partidos en la clandestinidad y las diversas vinculaciones militantes. *Resultado final* abre, pues, diversas perspectivas, pese a su falta de sutileza. Todas ellas confluyen en la base autobiográfica sobre la que trabaja Bardem el relato, no tanto en los aspectos de continuidad narrativa cuanto en las implicaciones que derivan de la contradictoria personalidad del cineasta y de un pasado histórico del que nos atrevemos a asegurar que no es el único ni el más decepcionado.

Erradicando del discurso la mitologización (casi beatificación) del militante comunista, ¿no será que, hoy más que nunca, habrá que seguir en la línea de *luchar por lo evidente*, como la propia película cita recordando al Che?

8. Gauthier, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

9. Posición que hemos expuesto en Gómez Tarín, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003 y en Gómez Tarín, Francisco Javier, "Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad", en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2004. Págs. 63-70.

APÉNDICES

ENTREVISTA A JUAN ANTONIO BARDEM (1977)

"Intento hacer un cine que sea, a la vez, realista, nacional y popular"

Miguel Castelo

En 1977, Juan Antonio Bardem visita A Coruña. Su película "Nunca pasa nada" se proyecta dentro de un ciclo programado por una entidad bancaria. Con tal motivo, el director participa en una charla-coloquio que se celebra después de la proyección. En la mañana del día siguiente, tal como habíamos convenido, nos reunimos en unas dependencias del Hotel España, donde se hospedaba. Allí, ante un pequeño magnetófono, con el telón de fondo de frecuentes voces y portazos del personal del hotel, mantuvimos la siguiente conversación, hasta el momento inédita. En su trascripción, realizada con toda pulcritud, se ha tratado de respetar al máximo el modo de hablar, los giros y expresiones del cineasta.

- ¿Tú naces en el 22 en Madrid?

_ Si.

- Y hasta el 51 van 29 años de tu vida, momento en que realizas tu primera película en colaboración con Berlanga, "Esa pareja feliz". Me gustaría que, aunque fuese a grandes rasgos, contases algunos aspectos de tu infancia y tu primera juventud, la vida con tus padres, el mundo de los cómicos…

_ Yo soy oriundo de una familia de actores. En mi familia hay tres generaciones, en este momento, de cómicos. Está mi tía-abuela, Mercedes Sanpedro, la fundadora de la dinastía por parte de la rama de mamá. Luego estuvieron sus sobrinas, tres hermanas, Guadalupe, Mercedes y Matilde, de las cuales la única que queda viva es Mercedes, que ahora mismo no trabaja. Y por parte de mi padre, catalán, -los Bardem somos todos oriundos del Ampurdám- inicia digamos esta carrera en el teatro. Primero en el teatro catalán y luego en el castellano. Y digo tres generaciones porque posteriormente mis primas-hermanas, mis sobrinos, yo mismo, hemos trabajado también. De una manera u otra, todos somos gentes del teatro.

- "Cómicos", ¿habla algo de esto?

_ Si. Yo he intentado contar en aquella película algo de esta profesión. Se trata de un documental apasionado del mundo del teatro que yo había conocido en mi infancia. Pero, básicamente, para no alargarme demasiado, ese status de comediante que era no demasiado bien considerado por la burguesía -a principios de este siglo aun no se enterraba en sagrado a los comediantes- hay un intento por parte de mis padres para conseguir liberarme de esa vida trashumante y muy condicionada por la situación económica, la precariedad del trabajo, etc. Y hacen todo tipo de sacrificios para que yo acceda a una clase o me inscriba en la pequeña burguesía o en la burguesía de los cuadros superiores. Es así que, por ejemplo, yo estudio todo el bachillerato, hasta la Guerra Civil, en el colegio del Pilar de Madrid, que se supone es el lugar adecuado para la formación de los cuadros de la clase dominante. Bueno, y termino el bachillerato después de la guerra y es entonces cuando viene ese momento horrible de la elección de carrera, sobre todo con las limitaciones que había entonces para la cultura y para la expresión en la dictadura, con la vaga idea de que uno está interesado por todo, la biología, las matemáticas..., con lo que acabo haciéndome ingeniero agrónomo, carrera que he ejercido exclusivamente durante un año o año y medio...

- ¿Cuándo y cómo decides que lo tuyo es el cine?

_ Pues al mismo tiempo que se está produciendo eso, se desarrolla en mí a muy temprana edad una enorme afición por el cine, que poco a poco se va transformando en una vocación. Llega ese momento que no sólo vas al cine porque te entusiasma aquello que ves, porque lo que el cine te da es más que lo de lo que te da cualquier otra arte o forma de expresión, sino que notas que te estás sintiendo íntimamente capacitado para comunicar tu mundo de vivencias y de ideas a través de ese fenómeno. Pero, claro, es muy difícil a los diecisiete o dieciocho años decir "yo lo que quiero ser e director de cine". ¿En qué medida esto no es más que un espejismo producido por la lectura de revistas, más o menos populares o frívolas, que hablan de cine? Pero a medida que el tiempo avanza, y uno va analizando y estudiando y formándose intelectualmente, esa vocación se va convirtiendo en una necesidad perentoria. Mi pequeño drama consistía en que, al mismo tiempo, estaba acabando la carrera, se me estaba terminando la pista de despegue, y llegaba el momento de la elección.

- ¿Cuándo se produce esto?

_ Pues un año y pico después de terminar la carrera, momento en el que decido dejarlo todo y empezar desde cero. Claro, antes ha habido todo un tiempo de reflexión y el hecho de intentar meterme en el cine profesional, de trabajar en

algo que tenga una vinculación con el cine como era el departamento de cine del Ministerio de Agricultura, de conocer a gentes que tenían las mismas inquietudes, de entrar en la escuela, lo que entonces se llamaba el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, en fin, de estar ya dentro del medio. Y al mismo tiempo, claro, hay toda una trayectoria también política porque... yo estoy en las tareas del Partido Comunista, del que soy militante desde el año 43, con altas y bajas... Y toda esa mezcla produce que en el año 51 por fin pueda hacer una primera película de largometraje, una película de ficción de largometraje dentro de las coordenadas de las cuales nunca he salido, de la industria capitalista del cine. Y ahí empieza esa carrera que continúa hasta ahora.

- ¿Hasta entonces, hasta esa fecha, no habías hecho absolutamente nada?

- Bueno, habíamos hecho esos intentos que se hacen de una película en 16 mm. en la Escuela y cosas de esas, pero cine-cine no había hecho. Esta es la primera vez que por fin..., bueno había escrito guiones evidentemente y estuvimos a punto de hacer una película varias veces, que por diversas razones no se puso en marcha, pero la primera oportunidad real que hubo fue en el año 51, y fue una oportunidad que tuvimos que compartir Luis Berlanga y yo, no porque tuviésemos la voluntad de trabajar juntos. Bueno trabajábamos juntos escribiendo guiones y cosas de esas, pero nunca se nos había planteado la idea de dirigir juntos. Sólo cuando vimos esa oportunidad decidimos compartirla y así lo hicimos. Luego ya la intención era que cada cual iba a tirar por su lado, dado que ya teníamos un primer pie en ese mundo profesional, pero se insistió en que volviésemos a hacerlo, es decir, hubo que hacer otra cosa juntos y entonces es cuando hicimos "Bienvenido Mister Marshal", película que al final la dirigió sólo él y de la cual yo me separé, pues...

- Pero, eres autor del guión, lo cual…

_ No, no, no. Me considero autor de la idea, del guión, del escenario, de la preparación de la película, de todo el trabajo previo...

- A lo largo de la historia del cine no abunda mucho la dirección colegiada, la codirección. ¿Cómo ves esta tarea de dirigir a dos?

_ Hombre, si ambas partes están interesadas en hacerlo, se puede hacer, pero quiero decirte que en este caso todo era artificial, era simplemente compartir... una misma cama los dos, no había más cama libre que una.

- Ya, era por…

_ Era una necesidad. Y luego después de "Bienvenido Mister Marshal", de la

repercusión nacional e internacional que tuvo, las puertas de la industria se abrieron más ampliamente y ya cada cual pudo desarrollar su propia carrera.

_ La Guerra Civil supone una considerable ruptura, una importante interrupción en la evolución de la industria cinematográfica española, en pleno desarrollo. Años después, en 1955, en plena dictadura, se llevan a cabo las Conversaciones de Salamanca, en el ánimo de analizar el estado de cosas, de reorganizar y dotar de sentido el cine a hacer. Al margen de un oportuno comentario sobre la necesidad y los resultados de aquel histórico encuentro, ¿crees que hoy tendría sentido la celebración de un debate semejante a aquel, en el que tú tuviste parte tan activa?

_ Las Conversaciones de Salamanca se celebran en un momento en el que ya está accediendo al trabajo del cine una nueva generación. Es verdad que la vida cultural, toda la vida del país, estuvo interrumpida por ese corte brutal de la Guerra Civil. El franquismo inaugura, digamos, una nueva etapa después de su victoria y crea con la seriedad e importancia que toda dictadura fascista ha concedido al cine, como instrumento de desinformación, de información y de agitación, crea, digo, su propio cinema. Evidentemente es de muy corto vuelo intelectual y artístico. Cuando en el 51 hacemos nuestra primera película, estaban apareciendo ya una serie de individuos interesados por el cine en sí mismo y condicionados, digamos, por sus puntos de vista políticos evidentemente antifranquistas. Las Conversaciones de Salamanca es el intento unitario, utilizando las posibilidades legales que hay en ese momento, y organizado por los camaradas que en ese momento estamos básicamente en el cine. Es decir, es algo que, en el buen sentido de la palabra, manipulamos sobre todo muchos comunistas que en ese momento estamos en el cine. Pero era unitario sinceramente en la medida que luego se reclamará la atención de todos aquellos interesados por los problemas culturales, económicos, políticos, del cinema, en hacer una reflexión conjunta sobre eso. Naturalmente, cuando se hace una reflexión colectiva, generalmente las voces de los que han dedicado más tiempo a esa tarea, tienen evidentemente una hegemonía. En ese sentido, puede decirse que a las Conversaciones, atentamente vigiladas por el aparato dictatorial, tampoco es que tuviesen una repercusión nacional y se hablase mucho de ello en la prensa. Fue un suceso de espoleta retardada, es decir permitió ver de pronto una unidad de criterios no franquistas sobre el cinema, y el éxito sorprendió a la propia empresa; quiero decir que de pronto se encontraron que había unas gentes que se cuestionaban todo el problema. Tanto es así, que dada la hegemonía del pensamiento de la izquierda en este particular, las segundas conversaciones nacionales que se presentaron para hacer al año siguiente fueron abortadas, porque ya se vio claramente la etiqueta de cada uno. Y entonces pues... los nacional-católicos por un lado intentaron hacerlas, pero, claro, ellos podían tener los medios y los instrumentos de poder, pero carecían de la base y no se llegaron nunca a hacer. Años después, hubo un intento también, en el 69 me parece que fue, con las Conversaciones de Sitges, que también significaron una reflexión

y un análisis de la situación cinematográfica. En ellas había ya una más clara y decidida postura política de las personas participantes. Y, naturalmente, vistas las cosas desde hoy, sí sería interesante organizar un encuentro a nivel de nacionalidades y Estado. Hacer los estados generales del cine es una idea que por lo menos nosotros desde el Partido siempre hemos tenido, hacer una convocatoria para eso. Claro, las necesidades políticas son tales y tan acuciantes que a veces no hay tiempo ni fuerza suficiente para prepararlo, pero me parece que sería interesante. Ahora ya tenemos otros métodos de actuación, a través de las centrales sindicales, de los partidos, y también a través del método parlamentario. Pero pienso que, previo a eso, una discusión en el seno de las partes interesadas, los trabajadores de la cultura, tendría sentido. Es un proyecto que me parece muy factible hacer siempre que haya la voluntad, las ganas y el tiempo necesarios.

- Las Conversaciones marcan un punto de inflexión y, como consecuencia, de algún modo, vosotros empezáis a hacer, con las limitaciones propias de la censura, un cine que se distancia del anteriormente producido. Esto se da en llamar "nuevo cine español". Posteriormente, se contraviene esta idea y se dice que aquello no era realmente el nuevo cine español, sino un "boom" creado de manera artificial. Desde el presente, ¿cómo lo ves tú?

- Bueno, pienso que hay una imprecisión en la pregunta que me has hecho. Es decir, las películas que algunos habíamos realizado ya marcaban digamos una... una reflexión crítica sobre el mundo franquista y estaban en la oposición total...

- Si, antes de las Conversaciones, por supuesto. Si.

_ Recuerdo que, cuando hacemos las Conversaciones, yo vengo de Cannes...

- Con "Muerte de un ciclista".

_ Efectivamente. Recuerdo que había aquella revista, "Objetivo". Es decir, ya se está produciendo un caldo de cultivo. Lo de Salamanca vigoriza esas tendencias, pero tarda mucho en aparecer la generación siguiente. Es en el sesenta y tantos, cuando desde la administración franquista con una cierta insistencia están intentando crear el movimiento artificial que es el Nuevo Cine Español, que no consiste en otra cosa que en la rentabilización, la capitalización, del hecho de la existencia de una escuela de cine, que tenía un status especial de libertad y de cual emerge una serie de compañeros capacitados. Entonces es una manera de promover desde la administración un estilo de operación "malrosiana" de la "nouvelle vague" francesa, de propiciar esa aparición, capitalizándola como una inversión de la administración franquista nueva. Es decir, con Fraga como ministro de información, García Escudero director general de cine, rentabilizar esa nueva política. Sin embargo, evidentemente, ese es un acto fallido, si bien da sus primeros

frutos, en la medida que es aprovechado por estos nuevos colegas que llegan a la profesión para hacer un cierto tipo de cine que se revela inmediatamente como contrario, digamos, a las líneas generales de la política franquista, y ello también es artificial en la medida que sirve para parachutar a una industria casi inexistente un conjunto de trabajadores a los que el cine no puede dar cabida. Se produce así, sobre el 64, 65, un crecimiento artificial de la industria; se hacen 160 películas, que no es posible que la industria digiera. Y todo eso va desapareciendo. Es un intento hecho desde arriba. No hay un sentido unitario. Bueno, hay un sentido difuso en muchos de ellos, que evidentemente están en contra de la manera oficial de entender el cine y la cultura, pero no es realmente un movimiento que nazca de abajo arriba, sino inventado por la Administración, en el cual evidentemente en este juego de posibilidades y posibilismos permite, digamos, la concurrencia de gente muy valiosa.

- En la industria de la cultura, una de las cuestiones vitales y más complejas son los circuitos de difusión, los canales que permiten que los productos culturales lleguen a los destinatarios, de los que de algún modo emanan también. ¿Qué consideraciones crees qué habría que hacer sobre este aspecto?

- El problema, como tú dices, es muy complejo porque nos encontramos -lo decía en la intervención mía ayer- que, básicamente, hay un acuerdo general en todos los individuos sobre la necesidad de la libertad para la creación y la difusión de la cultura, más allá de la manifestación de buena voluntad y de principios generales; estamos en unos momentos en los cuales se supone que, superada la censura política de la dictadura, estamos llegando a una... cuasi total libertad de expresión. Pero, claro, esto no acaba aquí. Y la segunda parte del problema, que es la otra cara de la moneda, es la que es más interesante de analizar porque la clase dominante mantiene aun un absoluto control de todos los aparatos administrativos y de todos los instrumentos para la difusión de la cultura. Entonces, no es tanto que uno sea libre de hacer aquello que sea capaz de producir, sino en qué medida el recidentario de toda obra de arte, es decir el pueblo al cual va destinada, el cual, estoy de acuerdo, hace también de alguna manera, lo recibe. Es decir, en qué medida esos bienes o productos culturales son susceptibles de llegar total y libremente a ese pueblo. El problema, pues, se plantea ahora en dos vertientes, la política, en la medida que las fuerzas más progresivas lo que deben intentar es, digamos, una hegemonía en los aparatos de la producción y difusión de la cultura; y, por otro lado, como esto evidentemente no es una solución a corto plazo, habría que ir pensando también en la creación de otros instrumentos propios, de otros sistemas para la difusión de esa cultura; para la distribución de esa opción cultural, que las multinacionales, las grandes compañías de distribución y las cadenas de exhibición impiden llegar, dado su único interés por aquellos otros productos, en los cuales se ha desvinculado todo carácter cultural y donde úni-

camente prima su consideración como mercancía. Entonces, la creación de todo un sistema paralelo espontáneo de difusión a través de organizaciones culturales de trabajadores, en los barrios, en las fábricas, en las empresas, utilizando todas esas vías posibles, permitiría, digamos, ese acceso, ese libre acceso de la cultura al pueblo. Otro modo sería conseguirlo a largo plazo, en la medida que éste se adueñe de los actuales instrumentos de difusión.

- ¿Crees que el neorrealismo ha tenido alguna influencia en el cine español?

_ Bueno. No se puede decir que haya habido en España un cine neorrealista, en el verdadero sentido de la escuela neorrealista. Ha habido unos intentos de cine realista, los hay, pero el cine con las condiciones que señalaba Zavattini para su existencia y desarrollo, yo creo que en España no se han dado todavía. Es más, tampoco uno es partidario de ese tipo de escuela. Personalmente, creo que, utilizando, digamos, las condiciones estructurales de la industria capitalista de la concepción del cine, he intentado hacer un cine que fuese a la vez realista, nacional y popular. Creo que ahora es el momento de desarrollar eso, de acuerdo con las posibilidades que la desaparición de la censura política de la dictadura permite. Pero... me parece que un tratamiento realista, sin que eso signifique que sea, digamos, una... ilustración fotográfica de la realidad, sino un realismo crítico, una interpretación crítica de esa realidad, me parece que es un método de trabajo interesante y que puede realmente conectar con el espectador, con la audiencia, con el pueblo. De no ser así, quedaría todo reducido a un cine puramente de prestigio, de calidad, elitista y minoritario.

- Ocurre que el marco general está ya determinado desde el poder de la industria norteamericana…

_ Claro. Es esta una tarea muy difícil porque hay que romper las barreras del dominio casi total que tiene el sistema de producción capitalista en el cinema. Y para ello, los propietarios de salas y las grandes compañías que difunden los productos, y aun los mismos productores, habrían de asumir el papel de intérpretes de la voluntad popular. Y no ocurre así: son ellos los que dirigen la producción en el sentido de decir es esto lo que el pueblo quiere y es esto otro lo que no conviene. Es decir, el cine dirigido a través del fascismo, de una férrea censura y limitaciones administrativas es ahora el cine dirigido por los intereses de las grandes multinacionales, a las que lo que le interesa es deshuesar al producto-filme de su dimensión cultural y vender simplemente una mercancía. Comprenderás que a las grandes compañías de distribución y las no menos grandes cadenas de exhibición les importa un... rábano, vamos, la dimensión cultural del cinema. Ellas venden y revenden un producto, y en la medida en que ese producto sea lo más alienante posible, lo más adormecedor, lo más mistificador, lo van a propiciar.

En el momento en que ese producto intente romper de alguna manera esas condiciones de generador de cimiento de buena digestión lo van a impedir. La única salvación, jugando en su terreno de juego, es que seamos capaces de hacer un producto que tenga la suficiente dosis de atracción para el espectador para que ellos vean en ese producto una rentabilidad. Como lo único que no quieren disminuir es su cuota de beneficios, te dejarán hacer en la medida que lo que hagas conecte con la audiencia popular. Ese es el problema general que se plantea cuando uno trabaja como asalariado en el seno de una industria capitalista. Cuando tú vendes tu fuerza de trabajo que consiste en escribir historias y realizarlas, la dificultad máxima consiste en que el producto que tú ofreces con las condiciones de pureza cultural, política, etc., sea al mismo tiempo rentable. Es decir, pueda concitar la atención de una masa de espectadores; sólo entonces el capital te va a dar dinero para hacerlo, sino va a ser difícil que lo hagas.

- ¿Con estos presupuestos te planteaste la realización de "El puente"?

_ Si. Bueno, con estos mismos presupuestos me he planteado en realidad todas las películas que he hecho hasta ahora. Lo que pasa es que en "El puente" se daba la condición de que, por primera vez, esas barreras de la censura estaban en ese momento demoliéndose, ¿no?

- Si.

_ Entonces, me sentía más libre exterior e interiormente para hacer un cine que, aun tratándose de un encargo, yo podía llevar a mi propio terreno.

_ En este sentido, ¿no crees qué existe una paradoja? Tú realizas "El puente" en unas condiciones, como has dicho, más propicias que cuando haces "Nunca pasa nada". Allí la censura te interviene, has de ser más sutil, etc. Sin embargo, ¿no resulta "El puente" más esquemática que "Nunca pasa nada"?

_ Se lo que quieres decir, porque es una discusión ya suscitada. El otro día hubo un almuerzo en la agencia EFE, un acto periódico en el que participan productores, directores, actrices, y es curioso lo que se venía a decir allí por parte de algunos de los presentes: si, en cierta medida, no era beneficioso la existencia de una censura porque eso obligaba al realizador a agudizar más sus procedimientos de lenguaje...

- No quiero yo decir eso. De ningún modo…

_ .. Y salí al paso, para explicar, un poco igual que ahora, que no se trata de decir "vivan las caenas"...

- Eso por supuesto…

_ … Y decirle al artista, desde que está mejor, "usted tiene que sufrir más y cuantas más dificultades tenga…" El problema se plantea de otra manera. Es decir, esa película que yo ví ayer, y debo decir que me sigue gustando, ¿en qué medida la gran masa de espectadores de la audiencia popular capta, o tú le das los elementos de lectura y juicio suficientes para que sepa de lo que estás hablando? Me parece que la falta de libertad y la no utilización de un lenguaje claro y directo convierte al cine en un reducto; reduce el número de espectadores, destinándolo a una minoría esclarecida. Lo fuerza a un cierto elitismo, con lo cual pierde…

- Si. Estoy de acuerdo. Pero, si tú vas…

_ En "El puente", deliberadamente, yo pretendo hacerlo de la manera más simple posible, no utilizando en ningún momento simbologías voluntariamente, luego las que existan es a parte de la voluntad del autor. Lo que pretendo decir son cosas muy simples, pero que realmente puedan llegar a conectar con esa audiencia. En ese sentido, tú me dices "es que parece más esquemática". Bueno, no trataba de hacer… un libro de sociología, quería hacer una película en la cual lo que yo cuento esquemáticamente en una hora treinta, son sesenta horas de la vivencia de un individuo. Dirás que es muy súbita la toma de conciencia. Bueno, no es súbita para nada. En la película dura hora y media, pero son sesenta horas. Cuando tú ves "Octubre" en la pantalla, tampoco es una decisión que se toma en los noventa minutos que dura la película. El cine…

- Claro, es una cuestión de la utilización del tiempo y el espacio cinematográficos. Pero…

_ Claro. Quiero decir que el esquematismo es casi…, casi consustancial, digamos, con …

- Pero, si tú hubieses podido realizar el guión original de "Nunca pasa nada" en su totalidad, y la censura no ocultase la condición de alféreces provisionales y excombatientes de algunos de los personajes masculinos, ¿no crees qué seguiría siendo igualmente mejor película? ¿No se..?

_ Es decir, los de la censura no eran nada tontos. Suprimen de la película aquellas cosas que tenían una referencia inmediata a la realidad política. Tú lo sabes porque yo te lo digo ahora. … Lo podías imaginar, pero… cuando te digo ayer que esos señores hablaban desde su posición de excombatientes y etc., etc …

- Si. De cualquier manera…

_ Es decir, si ahora me plantease ese tema, ese mismo tema, el tratamiento sería absolutamente diferente.

- Ya.

_ No sería de la misma manera.

- De cualquier modo, yo creo que queda claro, y no sólo para los iniciados, el personaje de Antonio Casas: en su soliloquio, tras afirmar haber luchado, manifiesta su desprecio por los miserables, poniendo en evidencia su condición de fascista, para finalmente admitir que toda su lucha no le ha sido de utilidad, no le ha servido de nada.

_ Ya.

- Es un fascista fracasado. Yo creo que, en cierta manera, queda suficientemente claro. Y realizada ahora, yo creo que seguiría conteniendo más cine que "El puente".

_ Yo pienso que no, yo pienso que no. Pienso que no queda claro porque cuando esa película la enseñamos en un festival como era Venecia, donde se supone que hay un conjunto de gente más que suficientemente preparada, no entendieron un carajo de lo que se decía. Lo que me achacaban entonces es que yo no había evolucionado y que seguía haciendo la misma película que ya había hecho nueve años antes, que era "Calle Mayor". ¿Entiendes?

- ...

_ ¿Por qué? Porque... evidentemente, también la crítica de cine se guía por esquemas. ¿Entiendes? Entonces, resulta curioso como los estudiosos del cine se encuentran con que en "Nunca pasa nada" les estoy hablando de las mismas cosas nueve años después. Eso es desconocer cómo van las condiciones del trabajo cultural, digamos, en la dictadura. Naturalmente, no podía... Es decir, el techo había permanecido invariable. Pero, el cine, por otra parte, es una industria de competición. Había otros productos en ese mismo festival, producidos en otras condiciones de libertad, de democracia parlamentaria burguesa como era la italiana, con los que no había posibilidad de comparación; ellos sí podían mostrar un progreso, una apertura mayor hacia el análisis crítico de la cultura burguesa, etc., etc., como era el caso de Rossi. Entonces era imposible competir a esos niveles de audiencia contra una película que hablaba con toda claridad con una película que buscaba, digamos, una cierta simbología, que iba destinada a los entendidos. Por eso el experimento de "El puente" consiste en no hablarle a los entendidos, sino en hablar claramente a todo el mundo.

- Bien. Y entonces...

_ Entonces, surge... Es como si dijésemos en el cine no conviene hablar tan claro

'Calle Mayor' (1956)

porque sino se convierte en propaganda política. Hay que dar las cosas de una manera más velada, con más matices... Bueno, yo no estoy de acuerdo...

- Tampoco yo estoy estrictamente de acuerdo con eso. Y entiendo tu intención de utilizar a Alfredo Landa, actor tan significado y de tanto tirón popular, para darle la vuelta en su personaje. Pero, con todos los respetos, me sigue gustando más "Nunca pasa nada". Pero, dejemos esto. ¿Tienes noticia de cómo ha funcionado para el llamado gran público "El puente"?

_ Espléndidamente. Espléndidamente.

- Si.

_ No ha sido un éxito tan multitudinario como lo fue "Asignatura pendiente", pero ha funcionado muy bien. No homogéneamente, es decir, ha gustado más en unas zonas que en otras, pero ha sido una película de enorme éxito popular. Hay que considerar que, además de las condiciones intrínsecas de la película, hay otras exteriores, es decir, el momento del lanzamiento, el cómo, las salas...

En Cataluña, por ejemplo, ha sido, a todos los niveles, muy importante. Parece ser que en Galicia ha gustado muchísimo, y en todo el Norte. En cambio en Andalucía, donde yo pensaba que iba a ir muy bien, ha gustado menos. Pero ha habido una conexión popular: la gente la entiende perfectamente.

- Si

_ Con enorme diferencia con "Nunca pasa nada", que fue un fracaso. Pero, claro, tampoco se puede...

- Era otra época.

_ Era otra época. Claro, si ahora se lanzara...

- Yo no se qué distribución sufrió "Nuca pasa nada", pero…

_ Era la Metro Goldwyn Mayer la que la llevaba. Claro, las compañías multinacionales no tienen interés en distribuir nunca el material nacional. Lo hacen mal. Pero, bueno, quiero decirte que era una distribuidora de primer orden...

- Pero la meterían en un lote de esos, raro… En fin. Cambiemos de tema. ¿Cómo contemplas el ahora emergente "cine de las nacionalidades"? ¿Crees qué puede aportar algo industrial y creativamente?

_ Lo primero que conviene considerar es ¿en qué tipo de sistema económico se va a hacer ese cine de las nacionalidades? Porque como se conserve la estructura del cine capitalista, se hará por un lado un cine de consumo, donde algunos autores podrán insertar dimensiones críticas o políticas, etc. Así que, simultáneamente, habrá que trabajar para darle salida por ese otro sistema popular de difusión, a través de asociaciones de vecinos, de barrios, de fábricas, de empresas, para dar a conocer otro modo no capitalista de la producción cinematográfica. Pero, todo el cine estará en función de las características de la estructura en que se haga. Ahora, por el momento, según tengo entendido, estamos en una economía libre de mercado. Luego, como te decía antes, en la medida que las fuerzas populares y progresistas no tengan la hegemonía de los aparatos del Estado, de los mecanismos de la producción, ese cine de la industria capitalista se seguirá produciendo. Es decir, lo que no podemos es esperar a la toma del Palacio de Invierno para hacer ese otro tipo de cine. Tenemos que ir trabajando ya en crear otros métodos y otros instrumentos para la difusión de una cultura popular, porque si no lo hacemos vamos de culo.

- Pero hay que considerar que el cine como expresión artística va por delante de la cultura del pueblo, de la general gran masa de espectadores

_ Si. Pero, simplemente, te planteo un problema. Yo trabajo, además de en otros, en el frente de la cultura. Por un lado, como trabajador asalariado de la industria cinematográfica, intento hacer un tipo de películas que me satisfagan a mí, pero que puedan ser aceptadas por esa industria para que las produzca porque si no... Y, por otro, trabajo como militante en hacer otro tipo de cine a través del colectivo de cineastas del Partido para hacer...

- El Colectivo de Cine de Madrid, ¿no había desaparecido?

_ Bueno, ha desaparecido nominalmente. Es decir, primero lo hemos asumido como agrupación comunista. Pero, bueno, en fin, ahí siempre hubo un conjunto de cineastas comunistas con la idea de hacer un tipo de cine que no pertenece al aparato de propaganda del Partido, pero que es nuestra contribución específica como cineastas y como comunistas. Y todo ese tipo de películas, por ejemplo, que hemos estado haciendo en la clandestinidad...

- "Hasta siempre la…

_ ...libertad", esto es. ...Pues cumplían una meta muy simple, en ese momento de desinformación, que era el de la contrainformación. Pero, una vez variadas las circunstancias, nos planteamos la necesidad de dar un salto cualitativo y dejar de hacer estas películas, dado que la apertura de los medios de comunicación de masas cubre esa carencia informativa dentro de este régimen democrático, o como quieras llamarle; es decir, ya hay la incidencia de los partidos políticos en ello, o se intenta un control en eso. Pero estas son tareas que no se terminan en sí mismas. Creo que no se trata tanto de hacer una película determinada desde nuestra óptica particular como de que esa película se vea, porque si las películas no se ven no existen. Entonces para que se vean, como no vas a llevarlas a las salas porque estas no las programan, tendrás que inventarte todo tipo de alternativas, de...

- … canales paralelos.

_ Para mí, ese es el problema básico y fundamental. Es decir, yo no se mucho del cine de las nacionalidades, pero he de decir que cuando ya estábamos -a los directores me refiero- utilizando las posibilidades legales de ese momento, metidos en el sindicato vertical del espectáculo, y tuvimos una asamblea importante en el año 70, donde se hizo lo que se llama el Libro Verde del Cine Español, en el que se volvieron a analizar desde el punto de vista marxista las condiciones de la producción del cine de ese momento en España, ya exigíamos a la Administración, a parte de la supresión de la censura, la libertad para la federación de cines en las lenguas nacionales. Yo no he reflexionado mucho sobre esto, por lo que puedo aportar poco, pero en el cine de las nacionalidades nos vamos a encontrar con eso mismo,

dado que en ellas va a preexistir un tipo de organización industrial capitalista para la producción, distribución y exhibición del cine. Habrá como una reducción del mercado; es decir, habrá que hacer más películas galegas que interesen al pueblo galego y que tengan la suficiente notoriedad para que puedan ser interesantes para una producción capitalista..., si jugamos en esa dirección. Entonces como eso lo veo también bastante complicado y difícil, lo que habrá que hacer es buscarle las vueltas por otro lado: crear los instrumentos de difusión. La cuestión es, una vez producidas las películas, ¿cómo, dónde se ven?, ¿quién las ve? Esto representa la creación de todo un aparato de difusión, que es lo realmente complicado.

- Tú trabajas con cierta regularidad, cada año, o dos como mucho, pero inesperadamente tienes dos pequeños baches. Del 65 al 68 y del 73 al 75. ¿Qué es lo qué motiva esto?

_ Explicaré una cosa porque como vivo de esto, y vivo mal, estoy lleno de deudas y cosas de esas; es muy difícil esto de... En España se da la circunstancia de que estás sufriendo todas las desventajas de una industria capitalista de producción, pero ninguna de sus ventajas. Como no hay una industria... Mi sueño siempre ha sido ser asalariado de la industria norteamericana del cine, donde la explotación existe, pero en la que también tienes otras posibilidades de situaciones más favorables de trabajo. Quiero decir que en el 65, por ejemplo, hago una película de encargo, que filmo en francés, y que para mí es una película francesa.

- Realmente, es una co-producción.

_ Bueno, para mí es una película francesa. Me contrataron los franceses, la novela era francesa, rodamos en francés, me pagaron en francés, y se rodó en Cadaqués que, como todo el mundo sabe, en verano es una ciudad francesa. El caso es que "Los pianos mecánicos" es una película que tuvo un éxito discreto internacional y un buen éxito en España. Con anterioridad, se me había dicho: a ti te hace falta un éxito comercial. Pero, cuando éste vino, el teléfono no sonó, y estuve tres años sin trabajar. No es que no hiciese nada en esos años; intentaba poner en marcha proyectos, pero en estas tentativas, aunque no salgan, cuando te das cuenta has fundido ocho meses de tu vida, o casi un año, ¿entiendes? Objetivamente, yo me hacía la pregunta: bueno, ¿a mí por qué no me contratan? Y entiendo que era debido a que aquella parecía una película de alto fuste internacional, de gran coste, etc. Y el productor nacional está por un producto más barato y protegido, como era el dar salida...

- ... de cara al mercado internacional.

_ No, no. A todos los jóvenes que, en ese momento, aparecían enmarcados en el nuevo cine español. Entonces, un productor nacional no tenía por qué contra-

tarme porque tenía más ventajas con ellos. Y como la ley de la oferta y la demanda aquí no funcionó, mis intentos internacionales fallaron. Así que hube de esperar hasta el primer trabajo que se me ofreció: una película norteamericana titulada "El último día de la guerra", que rodé, en modalidad de serie B, en inglés. También administrativamente es española, pero realmente es una película de soldados norteamericanos y esas cosas. Una película que, por otra parte, hice muy a gusto porque tenía un cierto tono antimilitarista. Y el otro bache...

- Si. Desde "La corrupción de Crhis Miller" hasta "El poder del deseo".

_ Bueno, en ese caso, porque durante un año estoy trabajando en una cosa que al final se va al garete. Mejor dicho, en dos: en una adaptación de una novela llamada "El rey y la reina" y en su consiguiente puesta en marcha, y en la adaptación de la novela de Ignacio Aldecoa, "Parte de una historia", que yo titulo de otra manera, y que finalmente tampoco se lleva acabo porque, cuando está a punto de hacerse, el productor considera que se trata de un proyecto muy caro para el mercado nacional. Son esas cosas del desempleo. Ahora mismo, todo el año 77, he estado trabajando en lo de Atocha, pero estoy teniendo enormes dificultades para encontrar la financiación... dada..., no digo ya lo de la base raquítica del 55, sino la inexistencia de la industria. Es decir, el franquismo ha conseguido... destrozar la infraestructura industrial del cine español. No hay estudios, por ejemplo. Hay sólo un pequeño estudio en Madrid y me parece que otro en Barcelona. En definitiva, no hay esas mínimas condiciones para realizar películas. Los trabajadores reclaman, evidentemente, los salarios acordes con el sistema laboral, el paro, etc., pero el mercado no ha crecido y tampoco se sabe muy bien cual es el techo de ese mercado porque los dueños de las salas intentan... desesperadamente que no haya un control riguroso sobre la taquilla. Entonces, claro, te encuentras con una producción descapitalizada porque el tope financiero está en manos de las grandes compañías de distribución y exhibición. Y uno que vende su fuerza de trabajo como escritor y como realizador, se encuentra con que, además, tiene que hacer otro oficio, que es el de buscar el dinero para hacer las películas, ¿entiendes? Lo terrible de todo esto es que la casi inexistencia de esa industria... digamos, debilísima y deshuesada, eso que se llama la ley de la oferta y la demanda, en ciertos casos funciona, como muchas otras cosas, de una manera muy... original.

- Sonreímos, pero es realmente dramático.

_ Pues sí. Yo me doy cuenta que para mi cada película es como si fuese la primera. No lo digo como una frase literaria, lo digo consciente de la gravedad dramática que ello comporta. Es decir, tengo que hacer todos los esfuerzos como si...

- …estuvieses empezando.

_ Claro. Lo cual se convierte en un poderoso obstáculo porque uno ya no es un debutante, al menos no lo es anímicamente.

- Sobre todo, después de diecisiete películas. En el caso concreto de "La corrupción de Crhis Millar", película situable más bien entre las llamadas "alimenticias", el guión de Santiago Moncada me parece un tanto descabellado y la película produce insatisfacción. Desde luego, sorprende mucho ver tu firma como director.

_ Tengo también una pequeña participación en el guión, si bien no la firmo. Es una película de consumo y un negocio para la productora, que no ha ido mal en taquilla. Pero, bueno, esto a veces a mí me sorprende. Cuando nosotros enjuiciamos el trabajo de ciertos directores americanos, dentro de una industria cinematográfica duramente sometida a unas leyes, no ponemos en tela de juicio que fulanito haga una película de espías, luego un musical y después una de vaqueros. En cambio, en nuestros pagos, no se hace la misma consideración. Siempre hay alguien que te dice "pero Vd. ha claudicado". No. La claudicación consiste en elegir entre dos posibilidades. Pero si no tienes posibilidades, no es una claudicación; es una necesidad. Pienso que la película está correctamente organizada y bien realizada…

- Si, si. Es cierto.

_ …pero yo no me siento responsable de lo que diga el señor Moncada en el guión, ¿entiendes? No es una película autoral. Evidentemente, la firmo yo, pero…

_ Mi observación nace de la existencia del doble frente: los oficiantes en un cine más digerible y los autores de resistencia, como tú y Berlanga, o posteriormente Saura, Patino, etc. La sorpresa proviene de que tu nombre viene avalado por esa trayectoria digna y ahora aparece vinculado a…

_ Si, pero no caigamos en discusiones idealistas. Yo también soy un individuo que tiene que vivir. Y no por eso creo haber traicionado mis puntos de vista sobre las cosas. En esa película intento salvar de la mejor manera un producto habitual de consumo. En cierto modo, la película me sirve para hacer un ejercicio de estilo. Sobre todo, en la secuencia del asesinato del juez por las dos mujeres… Pero, en fin, asumo todas esas cosas.

- Era mi intención clarificar cosas…

_ Sucede que esa idea del artista puro es una idea burguesa, el creador que no se mancha... En la siguiente que hice...

- "El poder del deseo".

_ El distribuidor le llama "El poder del deseo". Bueno, hay ya un intento más autoral por mi parte. Pero que... no fue... claramente comprendido porque... era un intento de hacer un cine negro, simplemente. La novela de Manuel de Pedrolo, Joc Brut es muy mimética de la novela negra americana. Era ese intento, sin olvidar un mínimo testimonio de la realidad española de ese momento como telón de fondo.

- La crisis en las diferentes expresiones artísticas es un tema recurrente. ¿Cómo analizas la crisis del cine?

_ De un modo general, yo creo que sería un error hacer responsable a la televisión de la crisis del cinema, porque a la TV hay que verla simplemente como otro sistema de difusión del cine. De hecho, se produjo en EEUU, en el momento de la aparición de la TV, una especie de colapso...

- Si, pero hubo una readaptación perfecta. Y aquí creo que también se está produciendo.

_ Si. La gente va mucho más al cine ahora. Existe una enorme afición por el cine, porque lo que le suministra la TV es tal basura...

- Lo que sucede es que los nuevos espectadores llevan a las salas los hábitos adquiridos en su casa, frente al televisor: hacen comentarios en alta voz, te "radian" la película. Pero cada medio tiene su espacio.

_ A mi da la impresión de que cada expansión real de un medio de expresión -el cine con respecto al teatro, la radio con respecto al cine y al teatro, la televisión con respecto a la radio, al cine y al teatro- tiene movimientos de flujo y reflujo.

- En efecto.

_ Es decir, cuando se produce la aparición del cine, finalmente sirve de filtro para el teatro, en el sentido de que entonces éste deja de tocar temas o procedimientos de comunicación que no le son proclives, y se origina una reducción. Es más verdadero el teatro después de la aparición del cine. Claro, los temas no se acogen por igual a las diferentes expresiones. Se me ocurre un ejemplo un tanto burdo: Por mucho éxito que un título como "20.000 leguas de viaje submarino" haya tenido en cine, no tiene sentido alguno pretender trasladarlo al teatro.

- ¿Cómo se podría, entonces, concretar la crisis?

_ Puede decirse que hay una crisis general, histórica, coyuntural..., pero... en el momento presente en el cine nacional coinciden muchas. Y, sobre todo, coincide el hecho de que se está produciendo la transición a un régimen democrático, fenómeno que se está alargando en el tiempo. Es decir, la coexistencia de aparatos continuistas con los intentos de canalizar por otros lados y los dominios de las compañías multinacionales está produciendo una reflexión unitaria y una elaboración de alternativas democráticas al cine. Una tarea que me parece fundamental.

- El hecho de estar el cine condicionado por las peculiaridades de su estructura industrial (el origen transnacional de las distribuidoras, la particular relación de la cadena producción-distribución-exhibición, la poderosa presencia del tentáculo norteamericano), ¿no ofrece una cierta perspectiva de desesperanza? ¿Cómo romper esta solidez tan negativa para los intereses de otras cinematografías?

_ También se produce un fenómeno que es importante. Si pensamos en el dominio interior en el cine americano antes de la Segunda Guerra Mundial, a partir del 45, asistimos, a pesar de ese dominio imperialista, a la aparición en... Occidente -no hablo ya del mundo del Este- de los cinemas nacionales con un vigor y una competitividad que antes no existía, como es posible advertir en el cine italiano, en el francés, el inglés. Ahora mismo, creo que no resulta equivocado pensar que el espectador español está interesado también en que le cuenten cosas de...

- ...su entorno.

_ ...y lo prefiere, si esas cosas están hechas con un mínimo sentido y rigor, lo prefiere realmente a que le cuenten fábulas de otra galaxia. Claro, lo que pasa es que la potencia de la producción, sobre todo del "imperio", en el sentido de golpear con los productos y de canalizar... y de cerrar el paso a otras cosas, porque el dominio americano de la exhibición en España es tan total que del cine cubano, por ejemplo, o de otros países, apenas conocemos nada. ¿Y cómo romper eso? Hay una toma política de esas posiciones, pero a largo plazo. Mientras tanto, insisto en que es necesario propiciar, y sobre todo en las nacionalidades, el desarrollo de unas vías internas y paralelas que estén fuera del control de la clase dominante.

- Y posteriormente, ¿no serían absorbidas? Es decir, cuando lo creado interesa, cuando existe ya un público que lo hace rentable, entonces se hace deseable para, digamos, "el poder", ¿no?

_ Pero si hay una vigilancia política que supervise su buena marcha eso no sería posible.

- El cine norteamericano es autosuficiente, se amortiza en su totalidad en su país. ¿Sería posible y conveniente crear en el Estado español unas bases que propicien esto?

_ Hay que buscar el mercado exterior siempre. Ninguna cinematografía puede ser realmente autónoma y autosuficiente. Es necesario conquistar el mercado exterior, cosa que el franquismo nunca se propuso y que ahora es totalmente aleatoria. En cambio, si, parece que, una vez producido el relevo, hay una atención hacia este aspecto desde el exterior y se preguntan "a ver qué hacen los españoles ahora que sus condiciones políticas son similares a las de las democracias occidentales". Pero, tampoco el impulso es tan grande como para romper esa inercia.

- No quisiera ser pesimista, pero creo que conciliar esas dos posiciones va a ser muy difícil por lo ya antes comentado. Tal y como está concebida la estructura cinematográfica, el poder de las multinacionales es tan grande que...

_ No es fácil, ciertamente. Pero hay que seguir intentándolo y abordarlo desde una visión de conjunto. Es decir, la lucha en el cine francés para romper el dominio de los intereses multinacionales es muy fuerte también. Por lo tanto, va a sentirse aliada también a los intentos de otras naciones europeas en el objetivo de crear un cine europeo frente al coloso americano.

- Acabamos con la pregunta tópica sobre las ocupaciones del presente. Trabajas ahora en un proyecto de ficción sobre los asesinatos de los abogados laboralistas de Atocha. ¿Cómo va eso, en qué momento estás, qué posibilidades tiene de materializarse?

_ El proyecto está acabado. Lo único que estoy esperando es la luz verde del dinero para ponerlo en marcha. Hay dificultades, no es un producto fácil, pero, en fin, espero que se pueda resolver en un breve plazo porque todo está listo para hacerlo.

- ¿Es un trabajo totalmente tuyo o en colaboración con alguien?

_ Es mío, y en él ha participado también un periodista llamado Gregorio Morán en la composición de la historia. Y luego será una producción industrial "normal", digamos. Lo que intenté es hacer un retrato de esa situación llevada por la actuación fascista en la semana del 24 de enero del 77. Un análisis, digamos, y una investigación, en la que coexisten elementos absolutamente contrastados y documentales con elementos creativos de invención, dentro de unas coordenadas absolutamente muy claras de plausibilidad y de posibilidad de que las cosas fueran así.

- Cuando dices documental, ¿te refieres a la reconstrucción de hechos? ¿Vas a incorporar material filmado con anterioridad?

_ Hay parte de material cinematográfico a incorporar, pero cuando digo documental es en el sentido de que hay hechos que están documentados. Y, por otra parte, situaciones no conocidas, que han sido ficcionadas.

- Franco tiene ya su película hagiográfica. ¿Tendría interés una mirada más heterodoxa y, sobre todo, más verdadera del dictador?

_ Bueno, hacer la película de cuarenta años de esta historia, supongo que si, que se hará, pero hay que tomar cierta distancia.

- Cuando menos ahora es posible narrar un pasado más reciente. Me refiero a "Camada Negra."

_ ¿Qué te ha parecido?

- No la he visto. Todavía no ha llegado aquí.

_ ¡¿No ha llegado aquí, todavía?!

- No. Supongo que estarán dando más tiempo a los guerrilleros para preparar las antorchas para quemar el cine.

_ Se que ha tenido dificultades para la exhibición. Los exhibidores sufren amenazas y cosas de esas.

- Si. Aunque el pasado Festival de Berlín ha servido para algo. El premio obtenido allí ha forzado su distribución española.

_ Si, pero a quien se forzó realmente es a la Administración.

- Si, claro. Que es quien tenía que autorizar su difusión.

_ Bueno. Pues he contado mi vida en un momento.

- Una buena parte, si. Muchas gracias.

FILMOGRAFÍA

Domingo Rodríguez Teijeiro
(Universidad de Vigo)

Juan Francisco Cerón
(Universidad de Murcia)

A) COMO DIRECTOR

PRACTICAS DEL IIEC

1949. *Paseo por una guerra antigua.* Guión y realización: Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga. Agustín Navarro y Florentino Soria. Fotografía: Juan Julio Baena. Formato: 16 mm (muda). Metraje: 180 metros.

1949. *La honradez de la cerradura.* Guión y realización: Juan Antonio Bardem (adaptación de una secuencia de la obra de Jacinto Benavente). Formato: 16 mm (muda).

1950. *Barajas, aeropuerto transoceánico.* Guión y realización: Juan Antonio Bardem. Fotografía: Antonio Horcajada. Formato: 16 mm (muda). Metraje: 270 metros.

DOCUMENTALES

1956. *La muerte de Pio Baroja* (**inacabado**). Dirigido por Juan Antonio Bardem.

LARGOMETRAJES

• ESA PAREJA FELIZ (1951)

Producción.- Industrias Cinematográficas Altamira. **Argumento, guión y dirección**.- Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. **Fotografía (blanco y negro)**.- Guillermo Goldberger. **Decorados**.- Bernardo Ballester. **Montaje**.- Pepita Orduña. **Música**.- Jesús García Leoz. **Ayudantes de dirección**.- Ricardo Muñoz Suay y Tomás Comes. **Script**.- Rogelio Cobos Gaspar. **Regidor**.- Teodoro Herrero. **Ayudante de operador**.- Luis Muñoz Alcolea. **Fotofija**.- Vicente Oliveros. **Construcción de decorados**.- Tomás Fernández y Francisco Pina. **Vestuario**.- Humberto Cornejo. **Atrezzo**.- Menjíbar. Peluqueria.- Juanita Cubell. **Maquillaje**.- Ascensión Sánchez. **Sonido**.- Felipe Fernández y Santiago Lozano. **Ayudante de montaje**.- Alicia Castillo. **Jefes de producción**.- Miguel Ángel Martín Proharam y José María Ramos.- **Ayudante de producción**.- Cristóbal Márquez Labajo. **Rodaje**.- 16 de abril de 1951-6 de octubre de 1951. **Exteriores**.- Madrid. **Estudios**.- Cine Arte, Madrid. **Laboratorios**.- Arroyo. **Sonorización**.- Fono-España-Western. **Duración**.- 90'. **Distribución**.- Iris Films.

INTÉRPRETES

Fernando Fernán-Gómez (Juan), Elvira Quintilla (Carmen), José Luis Ozores (Luis), Félix Fernández (Rafa), Fernando Aguirre (el organizador), Antonio Garisa (Florentino), José María Rodero (el enviado), Rafael Bardem (el comisario), José Franco (el tenor), Rafael Alonso (empleado de pompas fúnebres), Alady (un técnico), Matilde Muñoz Sampedro (Amparo, la patraña), Manuel Arbó (Esteban), Raquel Daina y Paquito Cano (bailarinas de cabaret), José Orjás (camarero), Lola Gaos (la reina de la película), Antonio Ozores (el director de orquesta), Francisco Bernal (el chofer), Mario Alcón (el malo de la película -el conde-), Antonio García Quijada (Manolo), Domingo Rivas, Rosario Royo, Concha López Silva, Aníbal Vela -hijo-, Alfredo Muñiz, José María del Val, Francisco Tomás Comes, Honorina Fernández, María Luisa Amado, Matilde Llopis, Manuel Aguilera (el director de la película), Carmen Sánchez, Antonio Estévez, Mapi Gómez (Amparito), Julio Goróstegui, José Luis López Vázquez y Pilar Servent (Lolita), y la voz de Matías Prats (en la retransmisión radiada de un partido de fútbol),

DATOS COMPLEMENTARIOS
Calificación moral.- 2 (jóvenes).
Censura del estado.- Tolerada menores.
Clasificación oficial.- 1ª categoría (revisada).
Primera proyección privada.- Cine Pompeya. 12 de octubre de 1951.
Estreno en Madrid.- Cine Capítol. Madrid, lunes 31 de agosto de 1951, permaneciendo en cartel hasta el domingo 13 de septiembre (14 días).
Premios.- Premio Jimeno 1951 del Círculo de Escritores Cinematográficos, al guión. Mención de Honor, en los Terceros Encuentros Internacionales del Cine para la Juventud, Cannes, julio de 1952.

• CÓMICOS (1954)

Producción.- Unión Films. Eduardo Manzanos. **Guión**.- Juan Antonio Bardem. **Fotografía (blanco y negro)**.- Ricardo Torres. **Decorados**.- Bernardo Ballester y Emilio Burgos (los teatrales). **Montaje**.- Antonio Gimeno. **Música**.- Isidro B. Maiztegui. **Ayudante de dirección**.- Sebastián Almeida. **Script**.- José Luis de la Serna. **Secretario de dirección**.- Jesús Franco. **Regidor**.- Ramón Baillo. **Ayudante de operador**.- Manuel Merino. **Foto-fija**.- Rafael Pacheco. **Construcción de decorados**.- Pina y López. **Vestuario**.- Cornejo. **Atrezzo**.- Mateo y Luna. **Maquillaje**.- Fernando Florido. **Peluquería**.- Carmen Sánchez. **Sonido**.- Ramón Arnal. **Sistema de sonido**.- Eurecord. **Ayudante de montaje**.- Mercedes Gimeno. **Jefe de producción**.- Ricardo Sanz. **Ayudante de producción**.- Ignacio Gutiérrez. **Rodaje**.- 22 de octubre de 1953-13 de enero de 1954. **Exteriores**.- Segovia, Aranjuez. **Estudios**.- CEA, Madrid. **Laboratorios**.- Ballesteros, Madrid. **Duración**.- 92'. **Distribuidora**.- CEA. Madrid.

INTÉRPRETES
Elisa Christián Galvé (Ana Ruiz), Fernando Rey (Miguel), Emma Penella (Marga), Rosario García Ortega (doña Carmen), Mariano Asquerino (don Antonio), Carlos Casaravilla (Carlos), Rafael Alonso (Ernesto Blasco), Manuel Arbó (Rafael Muñoz), Matilde Muñoz Sampedro (Matilde Agustín), Aníbal Vela (empresario), Arsenio Fregnac, Miguel Pastor Mata, Manuel Alexandre, Arturo Marín, Manuel Guitián, Alfonso Gallardo, Emilio Santiago, José María Prada, Carlos Martínez Campos, Josefina Serratosa, Lolita Gómez, Enriqueta Ramírez, José María Gavilán, Matilde Artero.

DATOS COMPLEMENTARIOS
Calificación moral.- 3 (mayores).
Censura del Estado.- Mayores de 16 años.
Clasificación oficial.- Declarada de Interés Nacional.
Estreno en Madrid.- Cine Callao, lunes 28 de junio de 1954. Permaneció hasta el domingo 1 1 de julio (14 días).-
Premios.- 2° Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1954. Representa al cine español en el Festival de Cannes de 1954. La revista *Triunfo* la eligió como la mejor película española estrenada en 1954.

• FELICES PASCUAS (1954)

Producción.- Exclusivas Floralva. **Guión**.- Jose Luis Dibildos. Alfonso Paso y Juan Antonio Bardem. **Fotografía (blanco y negro)**.- Cecilio Paniagua. **Decorados**.- Gil Parrondo y Luis Pérez Espinosa.

Montaje.- Margarita Ochoa. **Música.-** Isidro B. Maiztegui. **Ayudante de dirección.-** Gerardo Ponce *y* Jesús Franco. **Secretario de dirección.-** Ricardo Muñoz Suay. **Script.-** María Luisa Sarry. Regidor. - Apolinar Rabinal. **Cámara.-** Mario Pacheco. **Ayudante de cámara**.- Julio Peña. **Fofofija.-** Godofredo Pacheco. **Vestuario.-** Cornejo. **Maquillaje.-** Julián Ruiz Prieto. **Sonido.-** Aurelio G. Tijeras. **Jefe de producción.-** Rafael Carrillo. **Ayudante de producción.-** Pedro Coll. **Asesor militar-**Teniente coronel Antonio Esteban Palero. **Sistema sonoro**.- Eurocord N. **Técnico de sonido.-** Aurelio G. Tijeras **Rodaje.-** 22 de diciembre de 1953-7 de mayo *de* 1954. **Exteriores.-** Madrid y Getafe. **Estudios.-** CEA. Madrid. **Laboratorios.-** Madrid Films. **Duración.-** 86'. **Distribución.-** Exclusivas Floralva.

INTÉRPRETES

Bernard Lajarrige (Juan), Julita Martínez (Pilar), Carlos Goyanes (Juanín), Pilarín Sanclemente (Pili), Matilde Muñoz Sampedro (Hermana Traspunte), Manuel Alexandre (Matías), Beni Deus (Manolo), José Luis López Vázquez (Felipe), Josefina Serratosa (Madre Loreto), Emilio Santiago (Jerónimo), Rafael Bardem (comisario), Matías Prats, Luis Domínguez Luna, Miguel Gómez, Casimiro Hurtado, María Cuevas, Rafael Montes, Agustín González, Arturo Marín, Luis Barban, Antonio García Quijada, José Riesgo, Francisco Bernal, Antonio Riquelme, Angeles Bermejo, Pilar Laguna, Luis Pérez de León, Antonio Ozores, Toni Hernández, Gabriel Miranda, Alfonso Gallardo, Manuel Guitián.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 2 (jóvenes).
Censura del estado.- Tolerada menores.
Clasificación oficial.- 1a A.
Estreno en Madrid. - Cines Paz y Calatravas, lunes 13 de diciembre de 1954. Permaneció hasta el 19 de diciembre (7 días).
Presentada por el Circolo Romano del Cinema en la Mostra de Venecia de 1954 a instancias de Cesare Zavattini.

• MUERTE DE UN CICLISTA (1955)

Producción.- Hispano-italiana. Manuel J. Goyanes (Guión Films -Madrid), para Suevia Films-Cesáreo González (Madrid) y Trionfalcine (Roma). **Título italiano.-** *Gli egoisti.* **Argumento.-** Juan Antonio Bardem. sobre una ¡dea de Luis F. de Igoa. **Guión.-** Juan Antonio Bardem. **Fotografía (blanco y negro)**.- Alfredo Fraile. Decorados.- Enrique Alarcón **Montaje.-** Margarita Ochoa**. Música.-** Isidro B. Maiztegui. **Ayudantes de dirección.-** José Luis Monter y José Luis Robles. **Secretario de dirección.-** José Puyol. **Regidor.-** Miguel Pérez Marián. **Segundo operador.-** César Fraile. **Ayudante de cámara.-** Miguel Barquero. **Auxiliar de cámara**.- Guillermo Peña. **Fotofija.-** Julio Ortas. **Construcción de decorados.-** Francisco R. Asensio. **Ayudante de decorador.-** Jesús Valle. **Mobiliario y atrezzo**.- Menjíbar, Luna y Mateos. **Sastrería**.- Cornejo. **Vestuario.-** Dior. Fath, Rosina. Vargas y Ochagaria. **Maquillaje.-** Francisco Puyol. Sonido.- Alfonso Carvajal. **Ayudante de montaje.-** Alfonso Santacana. **Auxiliar de montaje**.- Ma Paz García. **Música de plano.-** José Luis García de San Esteban. **Jefe de producción.-** Manuel J. Goyanes. **Ayudante de producción.-** Samuel Menkes. **Administrador.-** Francisco G. Montero. **Rodaje.-** 29 de noviembre de 1954-9 de febrero de 1955. **Exteriores.-** Patio vecindad. Facultad de Ciencias, cine Vergara. Campo de Deportes Universitario, iglesia, finca "La Moraleja", Hipódromo, carreteras a Navalcarnero. Brúñete y Carretera Castilla. Estudios.- Chamartín (27

días) y CEA (1 día). Madrid. Sonido.- RCA de Chamartín. **Laboratorios.-** Madrid Film. **Duración.-** 92'. **Distribución.-** Suevia Films. Madrid.

INTÉRPRETES

Alberto Closas (Juan), Lucía Bosé (María José), Otello Tosso (Miguel), Carlos Casaravilla (Rafa), Bruna Corra (Matilde), Julia Delgado Caro (doña María), Matilde Muñoz Sampedro (vecina del ciclista), Alicia Romay (Carmina, la hermana de Juan), Mercedes Albert (Cristina), Emilio Alonso (Jorge), José Sepulveda (comisario), José Prada (decano), Antonio Casas (entrenador), Manuel Arbó (P. Iturioz), Manuel Alexandre (ciclista, José María Rodríguez i ventero), Rufino Inglés, Fernando Sancho y Valeriano Andrés (guardias de tráfico), Antonio Casas (viejo amigo de Juan), Manuel Guitián, Carmen Castellanos, Gracita Montes cantaora), Rafael López (cantaor), Benigno García (guitarrista), Pedro Tirado y hermanos Galán (bailaores) Elisa Méndez, Margarita Espinosa, José Navarro, Carmen Castellanos, José María Gavilán, Jacinto San Emeterio, Voz en off del NO-DO, Matías Prats.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 4 (gravemente peligrosa).
Censura del estado.- Mayores de 16 años.
Clasificación oficial.- 1ª A.
Acogida al Crédito Sindical de 1954
Estreno en Madrid.- Cine Gran Vía el 9 de septiembre de 1955. Permanece hasta el domingo 16 de octubre y pasa al cine Paz el lunes 17 de octubre, donde está hasta el domingo 30.
Premios.- Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes, 1955. Premio de la revista *Fotogramas* a la mejor dirección del año. Cuarto Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1955. Premio del CEC a la fotografía de Alfredo Fraile.

• CALLE MAYOR (1956)

Producción.- Hispano-francesa. Guión P.C., para Suevia Films-Cesáreo González (Madrid) y Play Art e Iberia Films (París), 1956. **Título francés**.- *Grand-Rue*. **Argumento y guión**.- Juan Antonio Bardem. inspirado en *La señorita de Trévelez,* de Carlos Arniches. **Fotografía (blanco y negro)**.- Michel Kelber. **Decorados**.- Enrique Alarcón. **Montaje**.- Margarita Ochoa. **Música**.- Joseph Kosma (e Isidro B. Maiztegui). **Ayudante de dirección**.- José Puyol. **2° ayudante de dirección**.- Marcelo Arroita-Jáuregui. **Secretaria de dirección**.- Carmen Pageo. **Regidor**.- Miguel Pérez Marián. **Segundo operador**.- Mario Pacheco. **Fotofija**.- Felipe López. **Mobiliario-atrezzo**.- Menjíbar. Luna y Mateos. **Sastrería**.- Humberto Cornejo. **Maquillaje**.- Carmen Martín González. **Peluquera**.- Dolores Clavel. **Ingeniero de sonido**.- Fernando Bernáldez. **Ayudante de montaje**.- Alfonso Santacana. **Jefe de producción**.- Manuel J. Goyanes. **Ayudante de producción**.- Samuel Menkes. **Rodaje**.- 13 de enero-14 de abril de 1956. **Exteriores**.- Palencia. Cuenca. Logroño y Madrid. **Estudios.-** Chamartín. Madrid. **Laboratorios**.- Madrid Film. **Sonorización**.- RCA. **Duración**.- 96'. **Distribución**.- Suevia Films-Cesáreo González (España). Les films Marceau (Francia). Unidis (Italia).

INTÉRPRETES

Betsy Blair (Isabel), José Suárez (Juan), Dora Doll (Tonia), Yves Massard (Federico), Luis Peña (Luis), Alfonso Goda (Calvo), Manuel Alexandre (Luciano), José Calvo (doctor), Matilde Muñoz Sampedro (chacha), René Blancard (don Tomás), María Gámez (Madre), Lila Kedrova (Pepita), Josefina Serratosa

(Obdulia), Julia Delgado Caro (señora de la procesión), José Prada (don Evaristo), Pilar Gómez Ferrer (señora de la calle Mayor), Manuel Guitián (taquillera), Margarita Espinosa (Maruja), Pilar Vela (Encarna), Elisa Méndez (monja primera), Angeles Bermejo (monja segunda), Amelia Orta (Victoria).

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3.
Censura del estado.- Mayores de 16 años.
Clasificación oficial.- 1a A.
Estreno en Madrid.- Cine Gran Vía, el lunes 7 de enero de 1957.
Permanece en cartel hasta el domingo 3 de febrero.
Premios.- Representa al cine español en el Festival de Venecia de 1956 y obtiene el Premio de la Crítica Internacional. Cuarto Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo, 1956. Seleccionada para el Óscar a la Mejor Película Extranjera 1958; no fue nominada. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Betsy Blair. Mejor Film del año para la revista *Cinema Nuovo*. Milán (Italia). Premio San Jorge. Barcelona. 1956. Premio revista *Triunfo*. Madrid. 1957. Premio revista *Fotogramas*. Barcelona. 1957. Premio Cantaclaro, Venezuela. 1957. Premio Pluma de Oro. Austria. 1958.

• LA VENGANZA (1957)

Producción.- Hispano-italiana. Guión P.C. para Suevia Films-Cesáreo González (Madrid) y Vides (Roma). **Guión**.- Juan Antonio Bardem. **Fotografía (eastmancolor)**.- Mario Pacheco. **Decorados y ambientación**.- Enrique Alarcón. **Montaje**.- Margarita Ochoa. **Música**.- Isidro B. Maiztegui. Solos de guitarra de Rodrigo Riera, coplas cantadas por Roque Montoya "Jarrito" y Coros de los Cantores de Madrid, dirigidos por José Perera. **Ayudante de dirección**.- Ricardo Blasco. **Segundos ayudantes**.- Juan Estelrich y Luciano González Egido. **Secretario de dirección**.- Carlos de los Llanos. **Cámara**.- Julio Orias y César Benítez. **Ayudante de cámara**.- Luis Peña y Julio M. de Leiva. **Fotofija**.- Felipe Lopez. **Construcción de decorados**.- Francisco R. Asensio. **Ayudante de decoración**.- José Antonio de la Guerra. **Mobiliario y atrezzo**.- Menjíbar. Luna y Mateos. **Sastrería**.- Humberto Cornejo. **Maquillaje**.- Carmen Martín. **Peluquería**.- Julián Ruiz. **Sonido**.- Rodolfo Kroebel. **Ingeniero de sonido**.- Fernando Bernáldez. **Efectos sonoros**.- Ignacio Caro. **Ayudante de montaje**.- María Luisa Bueno. **Jefe de producción**.- Manuel J. Goyanes. **Ayudante de producción**.- Samuel Menkes. **Auxiliar de producción**.- Miguel Pérez Marián. **Segundo ayudante**.- José Luis Ruiz. **Regidor**.- Eduardo Masana. **Administrador**.- Francisco G. Montero. **Rodaje**.- 24 de junio de 1957. **Exteriores**.- Parajes de las provincias de Albacete. Ciudad Real. Cuenca. Jaén. Madrid y Toledo. **Estudios**.- Chamartín. Madrid. **Laboratorios**.- Fotofilm. Barcelona. **Sistema de sonido.-** RCA. **Duración original.-** 108'. **Distribución.-** Metro Goldwyn Mayer.

INTÉRPRETES

Carmen Sevilla (Andrea), Jorge Mistral (Juan), Raf Vallone (Luis el Torcido), José Prada (Santiago el Viejo), Manuel Alexandre (Pablo el Tinorio), Manuel Peiró (Maxi el Chico), Fernando Rey (el forastero), Arnaldo Foa (Bermejo), Louis Seigner (Merlin), Conchita Bautista (Rosa), José Marco Davo (hombre 1°), Rafael Bardem (médico), María Zanoli (Madre), Xan das Bolas (segador gallego), Rufino Inglés (amo 1°), Ángel Álvarez (amo 2°), Goyo Lebrero (tonto), José Riesgo (hombre 2°), José María Rodríguez (mayoral), Rosario Ladrón de Guevara (Sofía), José Gómez Moreno (Manolo), Lia Emo, José Manuel Martín, Lucio López.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3-R (Mayores con reparos).

Censura del estado.- Autorizada para mayores de 16 años.

Clasificación oficial.- 1a A.

Estreno en Madrid.- Cines Rialto y Tívoli el lunes 16 de febrero. Permaneció en cartel hasta el 1 de marzo.

Premios.- Seleccionada para representar al cine español en el Festival de Cannes de 1958. donde obtuvo el Premio de la Crítica Internacional. Nominada para el Óscar a la mejor película de habla extranjera del año1959. Tercer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1958 a la película: Premio al Mejor Realizador-Director a Bardem: Premio al Mejor Equipo Técnico. Premio San Jorge de Cinematografía. 1959.

• SONATAS (1959)

Producción.- Hispano-niexicana. UNINCI (Madrid) y Producciones Barbachano Ponce (México). **Segundo título**.- *Aventuras del marqués de Bradomín*. **Guión.-** Juan Antonio Bardem, según las *Sonata de estío* y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, con la colaboración de José Revueltas y Juan de la Cabada. en el episodio mejicano. Pío Caro Baroja colaboró en la preparación del filme. **Fotografía (eastmancolor).-** Cecilio Paniagua (episodio español) y Gabriel Figueroa (episodio mejicano). **Decorados.-** Francisco Canet y Gunther Gherszo. **Montaje.-** Margarita Ochoa y Carlos Savage. **Música**.- Isidro B. Maiztegui y Luis Hernández Bretón, con la Orquesta Nacional Española y la Orquesta Mexicana de la Sección Filarmónica del S.T.P. **Figurines**.- Armando Villas Peza y Ricardo Zamorano. **Ayudantes de dirección.-** Ricardo Muñoz Suay y Joaquín Jordá. **Asistente director.-** Ignacio Villarreal. **Secretarios de rodaje.-** Carlos de Los Llanos y Manuel Alcaide. **Operadores.-** Ignacio Romero y Miguel Agudo. **Ayudantes de cámara**.- Julio M. Leiva y Pablo Ríos. **Iluminador.-** Daniel López. **Foto-fija.-** M. Álvarez Bravo y Miguel Guzmán. **Ayudante de decorados.-** Enrique Vidal. **Atrezzo**.- Luna. Menjíbar, Mateos. **Vestuario femenino.-** Pedro Rodríguez y Armando Villas Pez. **Vestuario masculino.-** Cornejo. **Maquillaje.-** Armando Meyer y Carlos Nin. **Peluquería.-** Vicente Vázquez. **Operadores de sonido.-** Manuel Topete y A. García Tijera. **Ayudante de montaje.-** María Luisa Bueno. **Directores de producción.-** Guillermo F. Zúñiga y Federico Amérigo. **Jefe de producción.-** Luis G. Rubio. **Consejero de producción.-** Carlos Velo. **Ayudantes de producción.-** Pedro Coll. **Auxiliar de producción.-** Jaime Fernández Cid, **Regidor.-** A. Rabinal. **Rodaje**.- Enero-junio de 1959. **Exteriores.-** Santiago de Compostela. Pontevedra. Madrid y México. **Estudios.-** CEA (Madrid) y Churubusco Azteca (México. D.F.). **Laboratorios.-** Madrid Film (Madrid) y Churubusco Azteca (México D.F.). **Sistemas de sonido.-** RCA y Magnetocord Klang-Film. **Duración.-** 110'. **Distribución.-** Ízaro Films.

INTÉRPRETES

Aurora Bautista (Concha), María Félix (Niña Chole), Francisco Rabal (Bradomín), Fernando Rey (capitán Casares), Carlos Casaravilla (conde de Brandeso), Ignacio López Tarso (jefe de guerrilleros), Nela Conjiú (la endemoniada), Manuel Alexandre (teniente Andrade, liberal), Enrique Lucero (militar prisionero), Micaela Castejón (Madre abadesa), Rufino Inglés (doctor), Matilde Muñoz Sampedro (Candelaria), Carlos Rivas (Juan de Guzmán), Ada Carrasco (nana), Manuel Peiró (estudiante), Josefina Serratosa (molinera), Mario Berriatúa (El Rubio), José Prada (molinero), Rafael Bardem (Juan Manuel Montenegro), Manuel

Arbó (coronel), Rogelio Jiménez Pons (hijo del campesino), Porfiria Sanchiz (bruja), Edmundo Barbero (Hermano Lope), Roberto Meyer (viejo prisionero), José Manuel Martín (primer centinela), Agustín Fernández (¡efe de los insurgentes), Ernesto Finance (Tata Crisanto), José Torvay (segundo sargento), Noé Murayama (teniente Gaviño), Xan das Bolas (tercer centinela), José Chávez (primer sargento), Manuel Donde (campesino), Adolfo Lopez, Alfonso Abelanda, Marcelino Escribano y David Reinoso.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3-R (Mayores con reparos).
Censura del estado.- Autorizada para mayores.
Clasificación del estado.- 1a A.
Estreno en Madrid.- Palacio de la Prensa y Roxy A, lunes 12 de octubre de 1959. Permaneció en cartel hasta el miércoles 28 de octubre (17 días).
Premios.- Seleccionada para el Festival de Venecia 1959. Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la Mejor Fotografía a Cecilio Paniagua, 1959.

• A LAS CINCO DE LA TARDE (1960)

Producción.- UNINCI. **Argumento, guión y diálogos.-** Juan Antonio Bardem y Alfonso Sastre, a partir de la obra teatral del segundo. *La cornada,* y del guión del primero. *La fiera.* **Fotografía (blanco y negro).-** Alfredo Fraile. **Decorados.-** Francisco Canet. Montaje.- Margarita Ochoa. Música.- Cristóbal Halffter. **Primer ayudante de dirección.-** Ricardo Muñoz Suay y Juan Estelrich. **Segundo ayudante de dirección.-** Joaquín Jordá. **Secretario de rodaje.-** Mercedes Segura. **Segundo operador.-** Julio Ortas. **Ayudante de cámara**.- Pascual García Cotet. **Auxiliar de cámara.-** J. A. Martín. **Foto-fija.-** Miguel Guzmán. **Ayudante de decoración.-** Enrique Vidal. **Maquillaje.-** José Pujol. **Ayudante de maquillaje.-** Amalia Carcelén. **Peluquera.-** María Teresa Gamborino. **Atrezzo**.- Mateos y Menjíbar. **Sastrería**.- Ruperta Valentín. **Ayudante de montaje.-** Mari Paz Prieto. **Director de producción.-** Guillermo Zúñiga. **Primer ayudante de producción.-** Pedro Coll. **Regidor**.- Joaquín Domínguez. **Rodaje.-** Verano de 1960. **Interiores naturales.-** Corral de la Morería. Televisión Española. Plaza de Toros de Las Ventas. Bar La Taurina. Matadero y Hotel Castellana Hilton. **Estudios.-** Sevilla Film (Madrid). **Laboratorios.-** Madrid Film (Madrid). **Sistema de sonido.-** Klang-Film y Westrex. **Duración.-** 98'. **Distribución.-** Metro Goldwyn Mayer.

INTÉRPRETES

Germán Cobos (José Alvarez), Nuria Espert (Gabriela), Enrique A, Diosdado (Manuel Marcos), Francisco Rabal (Juan Reyes), Julia G, Caba (María), Manuel Zarzo (Paco), Vicente Ros (Rafael Pastor), José Miguel Rupert (agente de prensa), José Manuel Martín (secretario), José Calvo (amigo primero), José Mª Labernié (maitre), Manuel Arbó (camarero), Roque Montoya "Jarrito" (cantaor), Manolillo, Faustino Cornejo, Antonio Queipo, Enrique Núñez, Rafael Cortés, Antonio Martínez, Domingo Rivas, Antonio García Quejido, Agustín González, E, Sancho Matías, Rafael Alcántara, Luis Navarro "Isleño", Matilde Añero, Joaquín Bergia, Blanca Alvarez, Ransay Ames, J. G. Cabello, J. M. Arbo del Vall, La voz de Matías Prats.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3-R (Mayores con reparos).
Clasificación.- 1a A. Acogida al Crédito Sindical, 1960.
Censura del estado.- Autorizada para mayores de 16 años.

Estreno en Madrid.- Cine Rialto. jueves 21 de septiembre de 1961. Permaneció en cartel hasta el miércoles 4 de octubre (14 días).
Premios.- Seleccionada para el Óscar a la Mejor Película Extranjera 1961. Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a Enrique A. Diosdado como mejor actor principal. Seleccionada para el Festival de Mar del Plata. 1961. Premio San Jorge a Julia Gutiérrez Caba 1961.

• LOS INOCENTES (1962)

Producción.- Hispano-argentina. Producciones Eduardo Borras (Buenos Aires) y Suevia Films-Cesáreo González (Madrid). **Argumento.-** Juan Antonio Bardem. Antonio Eceiza y Elias Querejeta *(Crónica negra).* **Guión**.- Eduardo Borras y Juan Antonio Bardem. **Fotografía (cinemascope en blanco y negro**).- Alberto Etchebehere. **Decorados.-** Gori Muñoz. **Montaje.-** Jorge Gárate y Margarita Ochoa. **Música**.- Isidro B. Maiztegui. **Ayudante de dirección.-** Julio C.Vázquez. **Segundo operador.-** Alberto Curchi. **Constructor de decorados.-** Alejandro Fratessi. **Maquillaje.-** María Lassaga. **Técnico de sonido.-** Mario Fezia. **Grabación de diálogos.-** José Feijoo. **Director general de producción.-** Marciano de la Fuente. **Jefe de producción.-** Ricardo Nieto. **Ayudante de producción.-** Adolfo Cabrera. **Rodaje**.- verano de 1962. **Exteriores.-** Mar del Plata y Buenos Aires. **Estudios**.- Argentina Sono Film SACI. **Laboratorios.-** Fotofilm (Madrid) y Argentina Sono Films. **Sistema de sonido.-** Westrex. **Sonorización.-** Iberson (Madrid). **Duración.-** 105'. **Distribución.-** Suevia Films.

INTÉRPRETES
Alfredo Alcón (Guido), Paloma Valdés (Elena Errazquin). Enrique Fava (Ignacio Errazquin). Zelmar Gueñol (Leiva). Ignacio Soroa (Ricardo Errazquin). Fernanda Mistral (Laura Errazquin). Pepita Meliá (Eloísa Errazquin), Luis Corardi, Fabio Zerpa (Mauricio), Lia Casanova, EduardoMuñoz (Dionisio), Ariel Absalón, Carmen Giménez, Roberto Bordón,Mirtha Dubne, Josefa Goldar, Julián Pérez Ávila. Alberto Barcel. Mónica Linares, Armil Valdez, Juan Carlos Galván, Nelly Lecler, Alicia Bonet,Jorge Monteagudo, Martha Bensanz, Aida Villadeamigo, Luis Corradi, Rafael Chumbita.

DATOS COMPLEMENTARIOS
Calificación moral.- 3-R (Mayores de 18 años con reparos).
Censura del estado.- Mayores de 16 años.
Clasificación oficial.- 1a A.
Estreno en Madrid.- Cine Pompeya, Palace. Gayarre y Tívoli, el 29 de marzo de 1964 (permaneció en cartel hasta el 5 de abril).
Premios.- Premio del Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires a la mejor película, a la mejor fotografía y a la mejor música. Premio de la Crítica en el Festival de Berlín. 1963. Premio a Paloma Valdés del Sindicato Nacional del Espectáculo 1962.

• NUNCA PASA NADA (1963)

Producción.- Hispano-francesa. Cesáreo González-Suevia Films (Madrid) y Raymond Borderie Cocinor-Les Films Marceau (París). **Título en francés**.- *Jamais rien en se passe.* **Argumento y guión**.- Juan Antonio Bardem, con diálogos de Alfonso Sastre y la colaboración de Henry Francois Rey en los franceses. **Fotografía (cinemascope en blanco y negro**).- Juan Julio Baena. **Decorados y**

ambientación.- Francisco Canet. **Montaje**.- Margarita Ochoa. **Música.-** Georges Delerue. **Ayudante de dirección**.- Jaime D'Ors. **Asistentes de dirección**.- Luciano G. Egido y Julián Marcos. **Secretario de rodaje**.- Pascual Cervera. **Cámara**.- Ricardo Poblete. **Ayudante de cámara**.- Manuel Velasco. **Auxiliar de cámara**.- Alfredo Mayo. **Foto-fija**.- Antonio Ortas. **Ayudante de decorador**.- Enrique Vidal. **Maquillaje.**- Adolfo Ponte. **Peluquería**.- Mercedes Paradela. **Sastrería**.- Carmen Hernández. **Mobiliario y atrezzo**.- Luna, Mateos y Menjíbar. **Técnico de Sonido**.- Ramón Arnal. **Ayudante de montaje**.- Mª Luisa del Pino. **Auxiliar de montaje**.- Ma Teresa Martínez. **Director general de produccción**.- Marciano de la Fuente. **Jefe de producción**.- Ricardo Nieto. **Ayudante de producción**.- Vicente Martínez Falomir. **Asistente de producción**.- Jaime Fernández Cid. **Auxiliar de producción**.- José María Maldonado. **Regidor.**- Joaquín Serrano. **Rodaje**.- Marzo-mayo de 1963. **Exteriores**.- Aranda de Duero y Castillo de Peñafiel (Valladolid). **Estudios**.- CEA. **Laboratorios**.- Madrid Films. **Duración**.- 95''. **Distribución**.- Metro Goldwyn Mayer.

INTÉRPRETES

Antonio Casas (Enrique), Corinne Marchand (Jacqueline), Jean-Pierre Cassel (Juan) Julia Gutiérrez Caba (Julia) María Luisa Ponte (doña Matilde), Ana María Ventura (doña Asunción) Matilde Muñoz Sampedro (doña Obdulia), Pilar Gómez Ferrer (doña Eulalia) Josefina Serratosa (doña Raquel) Alfonso Goda (Pepe), José Franco (Jerónimo), Gregorio Alonso (Manolo), Tota Alba (monja-enfermera), Rafael Bardem (don Marcelino), Asunción de Sanders Carmen Sánchez María Vico, Rafael Hernández José L. Conde Lorenzo Robledo Eduardo Casas Nieves Salcedo.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3 (Mayores).

Censura del estado.- Mayores de 18 años.

Clasificación oficial.- 1a A.

Estreno en Madrid.- Cines Gran Vía y Españoleto, lunes 8 de febrero de 1965. Permaneció en cartel hasta el 21 de febrero (14 días).

Premios.- Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a Antonio Casas. Seleccionada para el Festival de Venecia. 1963. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Julia Gutiérrez Caba. 1963. Premio San Jorge a Julia Gutiérrez Caba, 1965.

• LOS PIANOS MECÁNICOS (1965)

Producción.- Hispano-franco-italiana. Cesáreo González Producciones Cinematográficas (Madrid). C.I.C.C. Films Borderie-Precitel (París) y Explorer Films 58 (Roma). **Título en francés**.- *Les pianos mécaniques.* **Guión**.- Juan Antonio Bardem sobre la novela *Les pianos mécaniques (Los organillos),* de Henry Francois Rey (autor también de los diálogos en francés). **Fotografía (eastmancolor y panorámica).-** Gabor Pogany. **Decorados y ambientación**.- Enrique Alarcón. **Montaje**.- Margarita Ochoa y Paul Cayatte. **Música**.- George Delarue. **Ayudante de dirección**.- Juan Estelrich. **Auxiliar de dirección**.- Esteban Gutiérrez. Secretaria de rodaje.- María Teresa Font. **Ayudante de fotografía**.- Ricardo García Navarrete. **Ayudante de cámara**.- Fernando Perrote. **Foto fija.-** Vincent Rossell y Simón López. **Ayudante de decoración**.- Rafael Pérez Murcia. **Vestuario**.- Peris-Fortunet-Marco. **Maquillaje**.- Julián Ruiz y José Luis Ruiz. **Peluquería**.- Esther Marín. **Ayudante de montaje**.- María Luisa Pino. **Director general de producción**.- Marciano de la Fuente y Raymond Froment. **Jefes**

de producción.- Ricardo Nieto y León Sanz. **Ayudante de producción**.- Joaquín Serrano. **Auxiliar de producción**.- José María Maldonado. **Secretario de producción**.- Jaime Fernández Cid. **Regidor**.- José Panero. **Rodaje**.- Verano de 1964. Exteriores.- Barcelona, Cadaqués (Gerona) y alrededores. **Estudios**.- Samuel Bronston (Madrid). **Laboratorio**.- Fotofilm (Barcelona) y Eclaire (París). **Laboratorio de sonido**.- Exa y Bronston. **Duración**.- 94'. **Distribución**.- Suevia Films.

INTÉRPRETES

Melina Mercouri (Jenny) James Masón (Regnier), Hardy Kruger (Vincent) Didier Haudepin (Daniel) José María Mompín (Tom), Rafael Luis Calvo (Pablo), Maurice Teynac (Reginald), Martine Ziguel (Nadine) Karin Mosseberg (Orange), Renard Carrelet (Sergio), Keiko Kishi (Nora) Luis Induni (Bryant), Carlos Ronda (doctor) María Albaicín (bailaora), lo Apoloni (invitada 1a) Josefina Tapias (María), Antonio Díaz del Castillo, Renaud Verley Lorenzo Planas José Abadal.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Censura del estado.- Mayores de 18 años.
Estreno en Madrid.- Cine Coliseum. 17 de junio de 1965 (46 días en cartel).
Seleccionada para el Festival de Cannes. 1965.

• EL ÚLTIMO DÍA DE LA GUERRA (1969)

Coproducción hispano-italo-norteamericana.- Atlantida Films (Madrid) - Prodi Cinematográfica (Roma) - Valencia Productions. **Título en inglés**.- *Last day of the war.* **Argumento y guión**.- Howard Berk. Sam X. Abarbanel y Juan Antonio Bardem. **Fotografía (eastmancolor y panorámica).-** Rómulo Garroni. **Decorados.-** Santiago Ontañón. **Montaje.-** Margarita Ochoa. **Música.-** Franco Pezzullo (canción escrita por Elliot Chiprut). **Ayudante de dirección.-** Juan M. Calvan. **Script.-** Mari Luz Manzanos. **Operador.-** Ricardo Poblete. **Sastrería.-** Peris Hermanos. **Sonido.-** José Nogueira. **Productores.-** Sam X. Abarbanell y José Frade. **Productor ejecutivo.-** Henry S. White. **Productor asociado.-** Stanley Torchia. **Jefe de producción.-** Francisco Romero. **Ayudante de producción.-** Francisco Tuldela. **Rodaje.-** Agosto-octubre. 1968. **Exteriores.-** Madrid, Valle de Aran, Pantano de San Juan. **Laboratorios.-** Madrid Film y Fotofilm. **Sonorización.-** Exa. **Duración.-** 100'. **Distribución.-** Atlántida Films.

INTÉRPRETES

George Maharis (Chips), Gerard Herter (Skorch) María Perschy (Elena), James Philbrook (Poole) John Clark (Hobbs), Gerard Tichy (Bronc), Jack Stuart (Kendall), Gustavo Rojo (Hawk) Tomás Blanco (Truppe), Rubén Rojo (O'Brien), Sancho García (Martínez), Carl Rapp (burgomaestre) Jorge Rigaud (Lorkmann), Cario Hintermann (Mueller), Matilde Sampedro (ama de llaves), Fernando Hilbeck (sargento alemán), Luciano Lorcas (soldado alemán), Micaela Pignatelli (Erika).

DATOS COMPLEMENTARIOS

Censura del estado.- Mayores de 14 años.
Estreno en Madrid.- Cine Paz, 11 de agosto de 1970. Permanece hasta el 13 de septiembre de 1970 (34 días).

• VARIETÉS (1970)

Producción.- Copercines para Exclusivas Floralva. **Argumento y guión.-** Juan Antonio Bardem. **Fotografía (eastmancolor y panorámica).-** Christian Matras. **Decorados.-** Cubero y Galicia. **Decorados de los números musicales.-** Santiago Ontañón. **Montaje.-** Antonio Gimeno. **Música y arreglos musicales.-** Gregorio García Segura. **Figurines.-** León Revuelta. **Ayudante de dirección.-** José Puyol. **Secretaria de rodaje.-** Carmen Pageo. **Segundo operador.-** Domingo Solano. **Ayudante de cámara.-** Julio Leyva. **Fotógrafo de escena.-** Julio Wizuete. **Construcción de decorados.-** Lega Michelena. S.L. **Construcción de decorados musicales.-** Vda. de Lopez, y Muñoz. **Mobiliario y atrezzo.-** Vázquez Hermanos. **Peluquería.-** Esther Martín. Nuria Paradell. **Vestuario de Sara**
Montiel.- Maribel Vargas Ochagavía. **Vestuario general.-** Peris Hermanos. **Maquillaje.-** Emilio Puyol. **Coreografía.-** Alberto Lorca. **Productor.-** Eduardo Manzanos. **Director de producción.-** Gregorio Manzanos. **Jefe de Producción.-** Ignacio Gutierrez. **Ayudante de producción.-** Ramón Sánz. **Regidor.-** Inocencio Barban. **Rodaje.-** Otoño de 1969 - invierno de 1970. **Exteriores.-** Madrid. **Estudios.-** Ballesteros. **Laboratorio.-** Fotofilm Madrid S.A. **Sonorización.-** S.Y.R.E.-EXA. **Duración.-** 99'. **Distribución.-** Exclusivas Floralva.

La muñeca Marga, realizada por Maese Villavejo.

INTÉRPRETES
Sara Montiel (Ana Márquez), Vicente Parra (Miguel), Chris Avram (Arturo), Trini Alonso (Carmen), Pilar Bardem (bella ayudanta), Ramón Centenero (coreógrafo) Santiago de Ontañón (decorador), José Ma Espí (Sandra Krasna), Pilar Vela (sastra), Jesferh (ilusionista), Agustín Béseos (maestro Muñoz), Miguel de la Cruz (Antonio Vargas) Antonio Peral, Antonio Morlans y José Mutiloa (los Hércules Brothers), Jhonny Maz (Harry Silver), Sandy Brown (segunda vedette), José María Mompín, Antonio Ferrandis, Emilio Laguna, Rafael Alonso, Miguel del Castillo, José Morales, Rafael Conesa.

DATOS COMPLEMENTARIOS
Censura del estado.- Mayores de 18 años.
Estreno en Madrid.- Cine Conde-Duque, 5 de octubre de 1971. Hasta el 21 Je noviembre de 1971 (48 días).

• LA ISLA MISTERIOSA (1972)

Producción.- Producción hispano-francesa-italiana. Copercines (Madrid)- Filmes Cinematográfica (Roma) y Cite Films (París). **Título francés.-** *L'ile mysterieuse.* **Dirección.-** Juan A. Bardem con Henri Colpi. Director de la segunda unidad. **Adaptación de la novela de Julio Verne del mismo título.-** Jacques Champreaux. **Guión.-** Jacques Champreuux, Monica Venturini y Juan Antonio Bardem, sobre la novela de Julio Verne. **Fotografía (eastmancolor, en cinerama).-** Enzo Serafín. **Fotografía de la 2a unidad.-** Julio Ortas. **Decorados.-** José Luis Galicia y Pérez Cubero. **Montaje.-** Antonio Gimeno. **Música.-** Gianni Ferrio. **Figurinista.-** León Revuelta. **Ayudantes de dirección.-** Jose Puyol y Jean-Claude García. **Cámara.-** Domingo Solano. **Mobiliario y atrezzo.-** Mateos-Luna-Menjíbar. **Vestuario.-** Peris Hermanos. **Maquillaje.-** Carlos Paradela. **Jefe de producción.-** Ignacio Gutierrez y

Raymond Froment. **Director de producción.-** Gregorio Manzanos. **Exteriores.-** Alicante, Lanzarote, Camerún y Madrid. **Rodaje.-** 1972. **Estudios.-** Ballesteros. **Laboratorio.-** Fotofilm. **Efectos especiales.-** Baquero. **Duración.-** 120'. **Distribución.-** Exclusivas Floralva.

INTÉRPRETES
Ornar Shariff (Nemo) Philippe Nicaud (Spilett) Jess Hahn (Pencroff) Gerard Tichy (Smith), Rafael Bardem (Herbert) Ambroise M'Bia (Nab) Gabriele Tinti (Ayrton) Vidal Molina (Harveyt, Rik Battasilia (Finch) Luis Induni, Fernando Villena, Víctor Israel, Miguel del Castillo José Jaspe, Alfonso de la Vega.
DATOS COMPLEMENTARIOS
Calificación moral.- 1.
Censura del estado.- Todos los públicos.
Estreno en Madrid.- Cines Bulevar y Mola. 29 de octubre de 1973. Hasta el 11 de noviembre en los dos; a partir de entonces y hasta el día 25 de noviembre sólo en el Bulevar.
El proyecto inicial era que fuese una serie de televisión con una duración total de cinco horas y media.

• LA CORRUPCIÓN DE CHRIS MILLER (1972)

Producción.- Xavier Armet. **Argumento y guión.-** Santiago Moneada. **Fotografía (eastmancolor).-** Juan Gelpi. **Decorados.-** Ramiro Gómez. **Montaje.-** Emilio Rodríguez. **Música.-** Waldo de los Ríos. **Ayudante de dirección.-** E. Bayarri. **Cámara.-** R.G. Navarrete. **Maquillaje.-** Julián Ruiz. **Sonido.-** Taffy Heynes. **Jefe de producción.-** Angel Monis. **Rodaje.-** Verano de 1972. **Exteriores.-** Santander, Comillas. **Estudios.-** Isasi, Barcelona. **Laboratorio.-** Fotofilm, Barcelona. **Duración.-** 105'. **Distribución.-** Warner Bross.

INTÉRPRETES
Marisol (Chris Miller), Jean Seberg, Tichy. Perla Cristal, Rodolfo Goebels.

DATOS COMPLEMENTARIOS
Calificación moral.- 4 (Gravemente peligrosa).
Censura del estado.- Autorizada para mayores de 18 años.
Estreno en Madrid.- Cine Coliseum. 17 de mayo Je 1973. Permanece hasta el 29 de julio de 1973 (74 días).

• EL PODER DEL DESEO (1975)

Producción.- Goya Films. **Argumento y guión.-** Juan Antonio Bardem y Rafael Azcona, sobre la novela Je Manuel de Pedrolo, *Joc Brut.* **Fotografía (eastmancolor y vistarama).-** Juan Gelpi. **Decorados.-** Enrique Alarcón. **Montaje.-** Pablo G. del Amo. **Música.-** José Nieto. **Ayudante de dirección.-** José María Ochoa. **Cámara.-** Ricardo G. Navarrete. **Sonido.-** Taffy Heynes. **Ayudante de montaje.-** David Raposo. **Jefe de producción.-** Jesús G. Gárgoles. **Productor ejecutivo.-** Serafín G. Trueba. **Rodaje.-** Verano de 1975. **Exteriores.-** Madrid, Barcelona. **Laboratorio.-** Fotofilm, Madrid. **Duración.-** 113'. **Distribución.-** Manuel Salvador.
INTÉRPRETES

Marisol (Juma), Murray Head (Javier), José María Prada (Sorribes), Tina Sáinz (telefonista) Pilar Bardem (portera), Lola Gaos (madre de Javier), Chris Huerta (jefe de policía) Carmen Lozano (cajera), Fernando Hilbeck (inspector de policía), Antonio Ross (Alberto), Antonio Gamero (Gómez), Enrique Navarro (nuevo inquilino) José Yepes, María Vico, Jesús Hoyos, Javier Sanz, Jaime Segura, Fernando Sánchez Polack, Pilar Vela, Alberto Fernández, Tito García y Lola Lemos.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 4 (gravemente peligrosa).
Calificación del estado.- Mayores de 18 años.
Estreno en Madrid.- Real Cinema, 3 de mayo de 1976, permaneciendo en cartel hasta el 6 de julio (65 días en total).

• EL PUENTE (1976)

Producción.- Arte 7. **Guión.-** Juan Antonio Bardem. Daniel Sueiro y Javier Palmero. Basado en unos relatos de Daniel Sueiro (del volumen *El cuidado de las manos).* **Fotografía.-** José Luis Alcaíne. **Decorados.-** Wolfang Burmann. **Montaje.-** Eduardo Biurrum. **Música.-** José Nieto. **Ayudantes de dirección.-** Juan Ignacio Calvan y Miguel Ángel Rivas. **Auxiliares de dirección.-** María Bardem y Esteban Román. **Cámara.-** Domingo Solano. **Ayudante de fotografía.-** Julio Martín Leiva. **Auxiliar de fotografía.-** Juan Antonio de la Cueva. **Fotofija.-** Cristina Soler. **Ambientación teatro.-** Pedro Carvajal y Elisenda Villanueva. **Atrezzo.-** Mateos. **Vestuario.-** Peris Hermanos. **Sonido directo.-** Sebastián Cabezas. **Sonido.-** Eduardo Fernández. **Ayudantes de montaje.-** María Luisa López y Mercedes Barbero. **Director de producción.-** Jaime Fernández Cid. **Ayudante de producción.-** José Panero. **Auxiliar de producción.-** Manuel Infantes. **Regidor.-** Federico del Toro. **Rodaje.-** Verano de 1976. **Exteriores.-** Madrid, Toledo, Ciudad Real, Jaén, Granada y Málaga. **Estudios.-** EXA. **Laboratorio.-** Madrid Film. **Duración.-** 105'. **Distribución.-** Arte 7. Madrid.

INTÉRPRETES

Alfredo Landa (Juan), Mara Vila (la mujer que pasa), Miguel Aristu, Julián Navarro, Eduardo Bea, José Yepes, Antonio Gonzalo, Rafael Vaquero (los del taller) Jesús Enguita Conchita de Leza Antonio Orengo (los del Seiscientos), Francisco Algora (Venancio), Josele Román (su novia), Mabel Escaño (Pepi), María Vico (su madre), Joaquín Roa (su padre) Victoria Abril (su hermana), José Luis Barceló (el del barrio), Meg Clancy, Nady Wiegand (los extranjeros del deportivo) Fernando Hilbeck, José -Luis Manrique (los de la avería) Pilar Muñoz, Pilar Bardem (las mujeres del penal), Isabel Luque Jenny O'Neal Daniel Martín (en el viñedo), Sandalio García, Fernando Pérez (en el melonar), Estanis González, Monserrat Julio, Antonio Gamero, Fabio León Sergio Mendizábal ("las fuerzas vivas") Tito García, Leopoldo Francés (en el bar) Carmen Lozano, Yelena Sanmarina, Manuel Alexandre Germán Cobos (los emigrantes), Julián Esteban (el torero) Alvaro de Luna, Chira Bermejo (los caciques), Jerome Hall, Amy Faber Maureen O'Connor Athena Sofía Peters, Jack lamson Judy Clericucio, Brad Smith Trudy Perkins (los hippies), Manuel Ayuso (el de la mula) José Ruiz Litante (el inventor), Fernando Sánchez Polack (el mecánico) Esther Farré Verónica Llimerá Simón Andreu (los del descapotable) y el TEI Grupo de Teatro Independiente (los cómicos).

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3 (mayores).
Censura del estado.- Mayores de 18 años.

Estreno en Madrid.- Albéniz Cinema, 11 de marzo de 1977, permaneciendo en cartel hasta el 21 de abril (42 días).
Premios.- Gran Premio en el Festival de Moscú. 1977.

• SIETE DÍAS DE ENERO (1978)

Producción.- Hispano-francesa. Serafín García Trueba, Goya Film (Madrid) - Films des Deux Mondes. París. **Título francés.-** *Les 7 jours de Janvier.* **Argumento y guión.-** Juan Antonio Bardem y Gregorio Morán. **Fotografía (eastmancolor).-** Leopoldo Villaseñor. **Decorador.-** Antonio de Miguel. **Montaje.-** Guillermo S. Maldonado. **Música.-** Nicolás Peyrac. **Ayudante de dirección.-** Ignacio Acarregui. **Script.-** María Bardem **Auxiliar de dirección.-** José Gil. **Cámara.-** Salvador Gil. **Foto-fija.-** Simón López. **Maquillaje.-** Romana González. **Peluquera.** -Josefa Morales. **Vestuario.-** Cornejo. **Atrezzo.-** Mateo. **Sonido.-** Bernard Ortion.
Ayudante de montaje.- Luis del Pino. **Productor ejecutivo.-** Roberto Bodegas. **Productor delegado.-** Pepe Font. **Ayudante de producción.-** Manolo Muñoz. **Rodaje.-** Verano de 1978. **Exteriores.-** Madrid y La Manga (Murcia). **Material de archivo.-** Colectivo de Cine (Madrid), ZDF (República Federal Alemana), Visnews (Londres). **Laboratorio.-** Fotofilm, Madrid. **Estudios sonorización.-** Cinearte. **Duración.-** 156'. **Distribución.-** Exclusivas Salvador.

INTÉRPRETES

Manuel Ángel Egea (Luis María Hernando de Cabral), Madeleine Robinson (Adelaida), Virginia Mataix (Pilar), Jacques Francois (don Tomás), Alberto Alonso López (Cisco Kid) Fernando Sánchez Pollack (Sebastián Cifuentes), Joaquín Navarro (Joaquín Navarro), Enriqueta Carballeira (Lola González), Manuel de Benito (Andrés), José Manuel Cervino (Antonio), Pilar Bardem (Amelia), Rafael Bardem (Fito), Gabriel Llopart (juez) José Riesgo (jefe sindical) Antonio Passy (jefe sindical 2°) Fernando Chinarro (médico), Luis Alcaide (abogado 2° Atocha) Alfonso Goda (cardenal) Juana Jiménez (madre de don Tomás), Cándida Losada (Irene) Carmen Lozano (doncella), Guillermo Montesinos (Tito), José María Muñoz (Francisco Javier Sauquillo) Rafael Navarro (jefe sindical) José Nodar (periodista) Manuel Pereiro (obispo), José C. Plaza (marido de Guadalupe) Luis Rivera (Hugo) Eduardo Sotillos (locutor de televisión) Antonio Ross (policía de Murcia) Jaime Segura (ejecutivo).

DATOS COMPLEMENTARIOS

Calificación moral.- 3 (mayores).
Censura del estado.- Película autorizada para mayores de 16 años.
Estreno en Madrid.- Cines Bulevar y Tívoli. 28 de marzo de 1979, permaneciendo en cartel hasta el 5 de mayo en el Tívoli y hasta el 19 de mayo en Bulevar.
Premios.- Premio "Especial Calidad" de la Dirección General de Cinematografía. Gran Premio en el Festival de Moscú, 1979.

• LA ADVERTENCIA (1982)

Producción.- Cinematografía Búlgara, URSS y R.D. Alemana. **Título original**.- *Preduprezdenje.* **Guión.-** Juan Antonio Bardem y Liuben Stanev. **Fotografia.-** Plamen Waguenstein. **Decorados.-** Costadin Rusakov. **Montaje.-** Liliana Mijova. **Música.-** Kiril Tsiboulka. **Ayudante de dirección.-** Veneta

Staneva. **Sonido.-** Moses Mandil. **Música de las canciones.-** Helmut Pilschke y Rulf Hener. **Jefe de producción.-** Sdravko Vatev. **Estudios.-** Boiana. **Duración.-** 155'.

INTÉRPRETES

Peter Giurov (Giorgi Dimitrov), Nevena Kokanova Assen Dimitrov, Peter Kruger, Kristoff Kanke, Georg Leopold Peter Pauli Lutz Riemann, Wolfang Sasse Wolfang Zetsche Gavril Tsonkov, Heintz Schróder, Boris Loukanov, Dimiter Manev, Alexander Lilov.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Estreno.- No se ha estrenado en España, pero TVE 2 dio un pase el domingo 27 de enero de 1985.
Premios.- Gran Premio Especial del Jurado y Premio Rosa de Lídice. en el Festival de Karlovy Vary. 1982.

• JARABO (1985)

Producción.- Pedro Costa P.C. para TVE. **Guión.-** Juan Antonio Bardem y Antonio Mañas. **Fotografía (color).-** Magí Torruella. **Director artístico.-** Wolfang Burmann. **Montaje.-** Pablo G. del Amo. **Música.-** José Nieto. **Diseño de Vestuario.-** Mª Teresa Alvarez. **Ayudante de dirección.-** Iñaki Akarregui. **Auxiliar de dirección.-** Javier Sacristán. **Script.-** María Bardem. **Ayudante de cámara.-** Miguel Ángel Clavijo. **Fotofija.-** Antonio Pesado. **Construcción de decorados.-** Moya y Julián Martín. **Vestuario.-** Paris y Cornejo. **Atrezzo.-** Vázquez Hermanos. **Atrecistas.-** Inocente Ruiz y Ángel Rodríguez. **Peluquera.-** Mercedes Bayon. **Sastrería.-** Angi del Saz. **Maquillaje.-** Adolfo Ponte. **Sonido.-** Carlos Faruolo. **Ingeniero de sonido.-** José Vinadez. **Microfonista.-** Daniel Mosquera. **Ayudante de montaje.-** Esperanza Cobos. **Auxiliar de montaje.-** Raúl Casado. **Director de producción.-** Jaime Fernández Cid. **Delegado de TVE.-** Martín Cabanas. **Regidor.-** Julio Ambas. **Coordinadora de producción.-** Montserrat Búscalo. **Secretarios de producción.-** Alberto Rull y Daniele Testu. **Casting.-** Tino Díaz. **Estudio de rodaje, montaje y sonorización.-** Cinearte. **Laboratorio.-** Cinematiraje Riera. **Duración.-** 75'.

INTÉRPRETES

Sancho Gracia (Jarabo), NT José Alonso (Mª de los Desamparados) José Manuel Cervino (inspector Hinojosa) Miguel Palenzuela (Emilio) Raúl Fraire (Félix) Ma Jesús Hoyos (Paulina) Ricardo Palacios (ayudante Hinojosa) Carmen Lozano (mujer de Félix), Antonio Gamero (taxista), José Yepes (policía 1), Fernando Marín, (policía 2), Manolo Zarzo (Cándido), Julián Navarro (Julián), Mabel Escaño (camarera Robla) Lucía Peralta (hembra 1), Isabel Pisano (hembra 2), Roxanne Bach (Beryl) María Vico (Da. Lucía), Vicente Cuesta (encargado Robla), Nino Batista (hombre Robla), José Riesgo (encargado discoteca), Rosa Suances (chica Hilton) Alberto Fernández (inspector 2) César Varona (policía 3), Luis González Garrido (policía 4), Antonio Ross (camarero Chicote), Ángela Bravo (amiga de Jarabo), Consuelo Pascual (mujer lavabos) Alejo Loren (marianista 1°) José Cela (marianista 2a), Karl Sieberer (hombre americano) José Juando (portero Emilio) María Angeles Gonzalo Rey (criada vecinos) Sancho Gracia "hijo" (Jarabo niño).

DATOS COMPLEMENTARIOS

Se trata de un capítulo de la serie de televisión *La huella del crimen.* Fue estrenada en TVE 1. el viernes 10 de mayo de 1985.

• LORCA, MUERTE DE UN POETA (1987)

Producción.- Acción Films. S.A. y UNINCI S.A. para Televisión Española S.A. en coproducción con Beta Films G.M.B.H.- SACIS-S.P.A.- RAI- LA SEPT. (Italia-R.F. de Alemania-Gran Bretaña-Francia). **Guión.-** Juan Antonio Bardem, basándose en los escritos de Ian Gibson sobre la vida y muerte de F. G. Lorca. Con la colaboración de Mario Camús. **Fotografía (color).-** Hans Burmann. **Decorados.-** Wolfgang Burmann. **Montaje.-** Guillermo S. Maldonado. **Música.-** Compuesta por Juan Bardem Aguado (orquesta dirigida por Javier Iturralde). **Figurinista.-** León Revuelta. **Ayudante de direccción.-** Andrés Vich. **2º ayudante de dirección.-** David Menkes. **Secretaria de rodaje y selección de archivo.-** María Bardem. **Auxiliar de dirección.-** Alfonso Albacete. **2º operador.-** Manuel Velasco. **Auxiliar de cámara.-** W. Burmann. **Fotógrafo.-** Felipe López. **Mobiliario y atrezzo.-** Menjíbar y Mateos. **Atrezzista.-** Ángel Rodriguez. **Vestuario.-** Cornejo. **Maquillaje y caracterizaciones.-** Mariano García Rey. **Peluquería.-** Dolores García Rey. **Técnico sonido.-** Eduardo Fernández. **Sonido directo.-** José Nogueira. **Ayudante de montaje.-** Miguel Bardem. **Auxiliar de montaje.-** Mª Angeles Carrión. **Director de producción.-** José Salcedo y Félix Rodriguez. **Delegado de TVE.-** Julio Sempere y Alfonso Santos. **Productor ejecutivo.-** Samuel Menkes. **Rodaje.-** 1986 y 1987. **Exteriores.-** Granada, Valladolid, Barcelona, Ribera del Duero (Soria),
Madrid, Alcalá de Henares, Getafe, La Guardia (Toledo), Sevilla. Cadaqués, Torrelaguna, Baeza, Nigüelas, Viznar, Ronda. Quintanar de la Orden, Villacañas, Villa de don Fadrique, Ocaña y Nueva York. **Laboratorios.-** Fotofilm, Madrid. **Efectos especiales.-** Fernando Pérez. **Sonorizacion.-** EXA. **Duración.-** La serie consta de cinco capítulos de 55' y uno de 80'. Con los dos últimos se realizó un nuevo montaje para un largometraje de 121'.

INTÉRPRETES

Nickolas Grace (Lorca), Alexander Allerson (general Campins), Nuria Espert (Margarita Xirgu) María José Alfonso (Catalina Barcena) Concha Bardem (tía Luisa) Pilar Bardem (oradora mitin) Amparo Baró (Angelina) Margarita Lozano (doña Vicenta) Mario Pardo (Francisco Galadí), Manuel de Benito (Luis Rosales) José Manuel Cervino (comandante Valdés), Germán Cobos (Ignacio Sánchez Mejías) Fernando Chinarro (padre de Federico) Lola Gaos (madre de Gabriel Perea) Fernando Valverde (Luis Buñuel) Manuel Zarzo (coronel Muñoz) Jesús Guzmán, Frank Astor Luis Hostalot Jesús Alcaide, Carmen Bullejos Antonio Iranzo Francisco Jarque Montserrat Julio Nicolás Lansky Diana Peñalver, Ma Luisa Ponte Teresa del Río Mireira Ross Manuel Sierra Ángel de Andrés López Fabiola Toledo. Fernando Veloso. Miguel Arribas, Rosalía Dans, Chema Muñoz, Alberto Alonso, José María poli, Hugo Blanco, José Canalejas, Nicolás Lanski, José Díaz, Cantero, José Ángel Egido, María Luisa Esteva, Sergio de Frutos, Ernesto Güera, Iñaqui Guevara, María Jesús Mateos, David Palmer, José Riesgo, José María del Río, José Robles, Eugenia Román, José Segura, Francisco Torres, Eduardo Puertas.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Presentación oficial de la serie.- 29 de octubre de 1987. durante el transcurso de la XXXII Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Emisión por televisión.- Del 28 de noviembre de 1987 al de enero de 1988 (TVE 1).

Presentación oficial del largometraje.- 28 de noviembre de 1987, en la inauguración del XVIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Premios.- Premio de la Crítica del Festival de Televisión Montecarlo (apartado de programas de ficción); Premio del Centro de Investigaciones Film-Historia al Mejor Director de 1987: Primer Premio en el Festival de Bagdad; Primer Premio en el Festival de Marrakech.

• EL JOVEN PICASSO (1992)

Producción.- UNINCI y Grupo M. Asociados para Televisió dé Catalunya, Televisió de Galicia, Euskal Telebista, Televisión Valenciana, Televisión Autonomía Madrid y Canal Sur. **Idea original y asesoramiento histórico.-** Enrique García-Herraiz. **Guión.-** Enrique García-Herraiz y Juan Antonio Bardem. **Fotografía.-** Hans Burmann. **Decorados.-** José Luis Galicia. **Montaje.-** Luis del Pino. **Música.-** Juan Bardem Aguado. **Figurinista.-** Gumersindo Andrés. **Ayudante de dirección.-** Eusebio Graciani. **Secretaria de rodaje.-** María Bardem. **Segundo ayudante de dirección.-** Carlos Esteban. **Coordinadora de reparto.-** Elena Arnao. **Segundo operador.-** Manuel Velasco. **Foquista.-** Wolfgang Burmann. **Fotógrafo.-** Jordi Monferrer. **Construcción de decorados.-** Vicente de Blas. **Vestuario.-** Cornejo. **Maquillaje y caracterizaciones.-** José Quetglas. **Peluquería.-** Mercedes Guillot. **Sonido.-** Miguel Rejas y Francisco Peramos. **Productor ejecutivo.-** Samuel Menkes. **Director de producción.-** Miguel Alonso. **Coordinador de producción.-** David Menkes Bort. **Ayudante de produccción.- David** Jareño. **Regidor.-** Ángel García Palmeiro. **Rodaje.-** 1992. **Exteriores.-** París, La Coruña, Madrid, Barcelona y Málaga. **Estudios.-** Barajas. **Laboratorio.-** Fotofilm Madrid. **Montaje y sonorización.-** Tecnison. **Grabación de la música.-** Musigrama. **Duración.-** Serie de televisión compuesta por cuatro capítulos de 55'.

EQUIPO DURANTE EL RODAJE EN PARÍS. **Director de producción.-** Roland Blondy. **Ayudante de dirección.-** Albert Sales. **Regidor general.-** Jean Marc Maestracci. **Jefe de sastrería.-** Nadine Leduc. **Casting.-** Albert Litchi. **Regidor adjunto.-** Patrick Pesenti. **Jefe de atrezzo.-** Fernand Billet.

INTÉRPRETES

Tony Zenet (Picasso), Sara Fernández Ashton (Fernande Olivier), Pep Corominas (Caries Casagemas), Claudia Cravi (Berthe Weill), Dominique Abel (Germaine Gargallo), Guillermo Montesinos (Paco Durrio), Jesús Alcaide (Manolo Hugue), Ignacio Duran (Max Jacob), Mónica Bardem (Lola Ruiz Picasso), Ana Malaver (Rosita), Pedro Miguel Martínez (don José Ruiz), Jordi Molla (Ángel F. Soto), Tomás Martín (Mateo F. Soto), Eliodoro Pedregal (don Salvador Ruiz), Carmen Segarra (doña María Picasso), Manuel Martín (Sabartes), Paco Hernández (Manolo Pallares), Joan Crosas (Pere Manyac), Elena Arnao (Gertrude Stein), Ernesto Alterio (André Salmón), Carlos Maseda (Guillaume Apollinaire), Vicente Cuesta (Iturrino), Julián Navarro (José Garnelo), Pepe Segura (Clovis Sagot), Daniel Schropfer (Frede), Pilar Bardem (mujer de Cornuty), José Ángel Egido (Isidro Nonell), Máximo Astray (Matisse), Miguel del Arco (Wieghels), Danielle Simón Michele (Madame Coudray), Rubén Tobías (Leo Stein), Eduardo García-Romeral (Kahnweiler), José Luis Barceló (doctor Pérez Costales).

DATOS COMPLEMENTARIOS

Presentación oficial.- 24 de agosto de 1992, durante el desarrollo de los cursos de verano de la Universidad Complutense (El Escorial).

Estreno en televisión.- 27 de febrero de 1993 en *Canal Sur.*

Premios.- Medalla de Oro a la Mejor Miniserie en el Festival de Nueva York. 1994.

• RESULTADO FINAL (1997)

Producción.- UNINCI y Fantasía en 5, con la participación de TVE y Canal Plus. **Guión.-** Juan Antonio Bardem. **Fotografía (color).-** Eduardo Suárez. **Director de arte y vestuario.-** Gumersindo Andrés (el vestuario de Mar Flores es de Giorgio Armani). **Montaje.-** Luis Villar. **Música.-** Juan Bardem Aguado. **Ayudante de dirección.-** Manuel Gullón. **Script.-** María Bardem y Mercedes Stewart-Howie. **Auxiliar de fotografía.-** Enrique Ferreira. **Foto-fija.-** Pablo Carreño. **Construcción de decorados.-** Estudio Herrador, José María Molina, Gaspar Pérez y Fernando Veloso. **Ayudante de decoración y vestuario.-** David González. **Auxiliar de decoración y vestuario.-** Cristina Garrido. **Atrecista.-** J.L. García Quevedo. **Sastrería.-** Carmen Vigo. **Vestuario.-** Peris Hermanos. **Atrezzo.-** Hijos de Jesús Mateo y R. Menjíbar. **Maquillaje.-** J. Quetglas Rubio. **Peluquería.-** M. Guillot Sanfélix. **Sonido directo.-** Cinecorto. **Ayudante de montaje.-** Lola Domínguez. **Auxiliar de montaje.-** Óscar Tugores. **Jefe de producción.-** Marcelo Toral. **Ayudante de producción.-** Félix Pascual. **Auxiliar de producción.-** Rocío Rubio. **Regidor.-** Manuel Rincón. **Exteriores.-** Madrid y alrededores. **Laboratorio.-** Fotofilm. Madrid. **Estudios de sonido, mezclas y doblaje.-** Exa. **Imágenes de archivo.-** TVE, Filmoteca Española, Videoteca Municipal de Madrid, Andrés Linares (Colectivo de Cine de Madrid), Hessischer Rundfunk (H.R. Media), PCE, Goya Films-Serafín Trueba, Warner Bros. **Duración.-** 98'. **Distribución.-** United International Pictures.

INTÉRPRETES

Mar Flores (María José Fernández Conway), Sergi Mateu (Eduardo), Arsenio León (Carlos), Luis García (Juan Muñoz), Dafne Fernández (María José niña), Juan José Pardo (Iván), Laura Rico (María José hija), Nadine Sapena (doncella), *En la facultad:* Alexis Daniel Hintz (corresponsal ZDF), Máximo Astray (PNN-1), Tony Zenet (PNN-2), Leticia Fernández, Juanjo de la Fuente, Fernando Gil, David Ortega, Carolina Knapo, Susana Hernaiz, Diego Martín (estudiantes), *En Vitoria:* Carlos Bardem, Adán Latonda, José Segura, Mónica Bardem, Sandra Toral, Eduardo Blázquez (obreros), *En la fiesta del jardín:* Francisco Climent, Mª Ángeles Acevedo, Oliva Mariscal, Manuel de Morales, Rosa Mariscal, Ma Jesús Hoyos, Julián Navarro, Juan Antonio Gallego, Vicente Gisbert, Maite Jiménez, Almudena Moreno (invitados), *En la clínica:* Dr. Carlos Maroto (analista), Andrés Morales, Miguel Ángel Ortiz, David González (técnicos de laboratorio), Gumersindo Andrés (doctor), Helena Aviles (secretaria), Leonardo (peluquero), Carmen Segarra (criada de la finca), Paco Torres (guardia de seguridad-1), José Luis Alcobendas (guardia de seguridad-2), Guillermo Bardem (Nacho), Alejandro Alonso (ayudante de Carlos), Marisa Teigell (nurse), David Pinilla.

DATOS COMPLEMENTARIOS

Estreno en Madrid.- 26 de septiembre de 1997 en los cines Acteon, Capítol, Conde Duque. España, Excelsior, Lido, Luchana, Odeón Plaza Aluche. Tívoli y Vaguada M-2.

B) COLABORACIONES

COMO GUIONISTA

1948. *Cerco de ira* (con Berlanga. Agustín Navarro y Florentino Soria), para Carlos Serrano de Osina (película inacabada, rodaje interrumpido en 1950).
1951. *¡Bienvenido Mister Marshall!* (con Berlanga y participación en los diálogos de Miguel Mihura). Dirigido por Berlanga en 1952.

1952. *Caria a Sara.* Coproducción hispano-italiana dirigida en 1956 por Eduardo Manzanos.

1953. *Bohemios* (con Berlanga, adaptación de la zarzuela de Vives). No se llegó a rodar.

1953. *Novio a la vista* (con Berlanga y José Luis Colina sobre una idea de Edgar Neville llamada *Quince años).* Rodado por Berlanga en 1954.

1954. *El desconocido.* Lo rodó Julián Soler en 1955 con el nombre de *Playa prohibida.*

1955. *Un amor de don Juan.* En colaboración con John Berry, Maurice Clavel. Jacques Emmanuel y Jean Manse. Coproducción hispano-francesa dirigida por John Berry en 1956.

COMO ACTOR

1953. Breve aparición en *Cómicos.*

1962. Breve aparición en *Llanto por un bandido* (1963). de Carlos Saura

1975. *El perro (*1976). de Antonio Isasi Isasmendi.

1995. Protagoniza el cortometraje *Sonámbulos* (1995), de Beatriz Campón.

OTROS COMETIDOS

1953. Diálogos para la versión española de la coproducción con Francia *El torero (Châteaux en Espugne),* dirigida por René Wheeler en 1954.

1973. Rueda una escena de *La campana del infierno* (1973 coproducción con Francia de Claudio Guerín Hill. El director había fallecido y quedaba tan sólo esa escena por filmar.

1978. Coordina el documental del Colectivo de Cine de Madrid *Una fiesta por la democracia (o el oro del PCE).* dirigido por Andrés Linares.

9
festival
de cine
de ourense